ISSN 0130-6405

8 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 8 88

«НТВ-ПРОФИТ»

завершает съемки нового фильма

режиссера Дениса Евстигнеева «Мама»

❑ЗА СЪЕЗДОМ СЪЕЗД ...ПОЛИТИЧЕСКИ МНЕ ДАЖЕ БЫЛО ВЫГОДНО УЙТИ С ЭТОГО СЪЕЗДА РЯДОВЫМ, КАК ТОГДА, ДВЕНАДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД. *НИКИТА МИХАЛКОВ* **❑ЗАЧЕМ УТОНУЛИ $ 200 МЛН.? БЕССМЫСЛЕННАЯ ТРАТА СТАНОВИТСЯ НАСТОЯЩЕЙ ТЕМОЙ ФИЛЬМА, А ГИБЕЛЬ «ТИТАНИКА» — УДАЧНОЙ ЕЕ МЕТАФОРОЙ.** *ОЛЕГ АРОНСОН* **❑ОБ ИМПЕРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИМПЕРИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ ...СЛОВО СДЕЛАЛОСЬ ПОДСОБНЫМ СРЕДСТВОМ ДЛЯ ПЕРЕДАЧИ ФАКТОВ. РАЗВЯЗНОСТЬ ЯЗЫКА СТАЛА ФИРМЕННЫМ ЗНАКОМ ЕГО СВОБОДЫ.** *ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ* **❑СЫН СОЛНЦА И БАЛОВЕНЬ НЕБЕС КОГДА ЧЕЛОВЕК ЗАДУМЫВАЕТСЯ, ЧТО ОН ХОЧЕТ ЧТО-ТО НАВСЕГДА, ОН ПРИХОДИТ В ЦЕРКОВЬ. ЦЕРКОВЬ — ЭТО ИНСТИТУТ СЛОВА «НАВСЕГДА».** *ИВАН ОХЛОБЫСТИН* **❑МЕТАМОРФОЗЫ КИНОПОКАЗА «ЗОЛОТОЙ ВЕК» КИНОМАНА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ ПОЗАДИ. БУДУЩЕЕ ЗА КАНАЛАМИ КИНОКЛАССИКИ.** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑ОСЕНЬ ПАТРИАРХОВ МНЕ ПРИБАВИЛИ К ПЕНСИИ 40 КОПЕЕК.** *ЛЕОНИД ОБОЛЕНСКИЙ ЛЕОНИДУ РЫМАРЕНКО* **❑ПЕРВОБЫТНАЯ СВОБОДА ПРОТИВ ИДЕОЛОГИИ «Я УБИЛ СВОЕГО ОТЦА, Я ЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ ПЛОТЬ, И Я ДРОЖУ ОТ РАДОСТИ...»** *ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ «СВИНАРНИК»*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Ум и власть, сила и мудрость...
IV (Внеочередной) съезд кинематографистов России

РЕПЕРТУАР

27
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Старое вино в новых электронных бутылках

30
ОЛЕГ АРОНСОН
Плата за присутствие

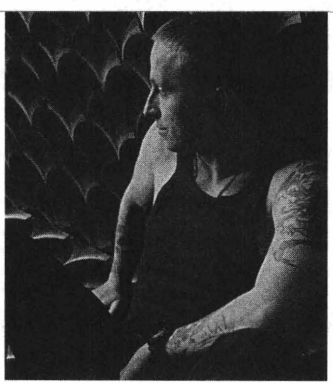
33
В БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Дикарь эпохи New Age

КОММЕНТАРИИ

37
ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ
Метаморфозы русской души

40
ВАДИМ Ю.ЦАРЕВ
Экуменичество, еретичество и электричество

43
НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА
Американец Парамонов и «низкие истины»



И М Е Н А

49
АЛЛА КЛЮКА
Легкий характер
Беседу ведет Эльга Лындина

59
ИВАН ОХЛОБЫСТИН
«Я, слава Богу, счастлив»
Беседу ведет Наталья Ртищева

Р А З Б О Р Ы

69
Н СИРИВЛЯ
Вторые станут первыми

75
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ, ДМИТРИЙ НИСЕВИЧ
Возвращение со звезд

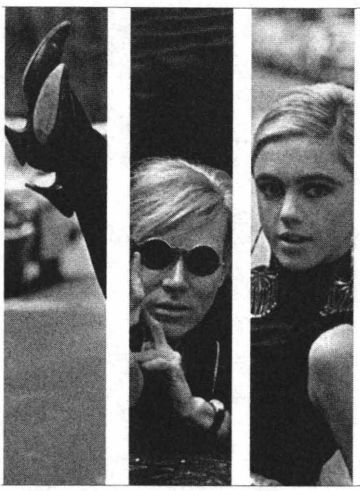
88
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Стереотипы и парадоксы кинопоказа

96
В.КИСУНЬКО
Телевидение и (или) культура

105
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Непрерывность насилия

107
ОЛИВЬЕ МОНЖЕН
Запрещать ли жестокие фильмы?

110
ИРИНА ИЗВОЛОВА
Звук лопнувшей струны



П У Б Л И К А Ц И И

121
ЭНДИ УОРХОЛ
Философия Энди Уорхола

132
ЛЕОНИД ОБОЛЕНСКИЙ — ЛЕОНИД РЫМАРЕНКО
Стариком быть интересно

147
ЛИЛИАННА ЛУНГИНА
Семен Одиночество

Ч Т Е Н И Е

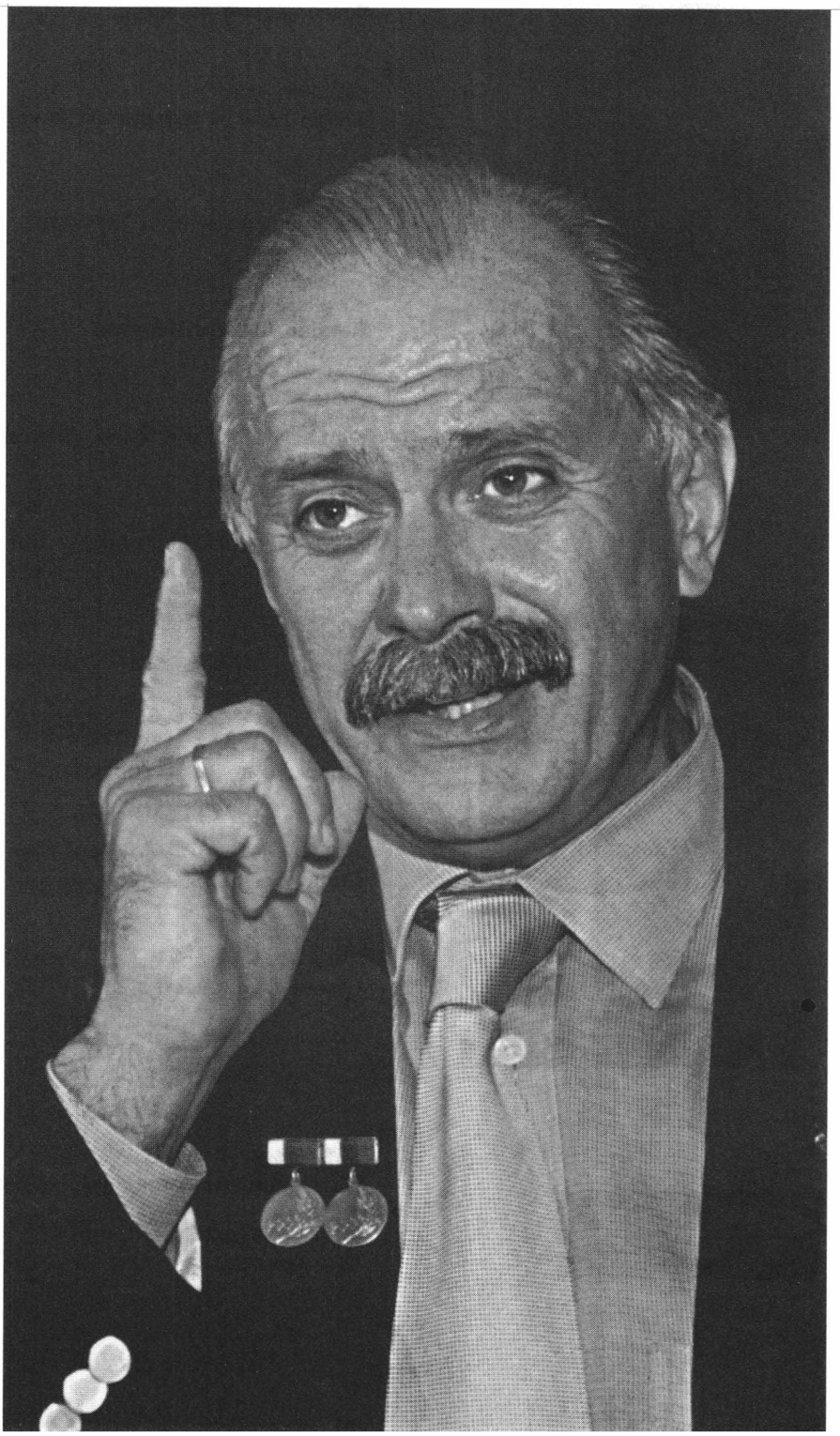
153
ОЛЕГ АРОНСОН
Пазолини: сопротивление образу

158
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ
Свинарник

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Никита Михалков

Ум и власть, сила и мудрость...

IV (Внеочередной) съезд кинематографистов России

В этом номере мы публикуем фрагменты стенограммы IV съезда кинематографистов России — выступления, пафос которых определял съездовскую полемику, и яркие реплики, характеризующие эмоциональную атмосферу съезда. Не желая подводить какие-либо редакционные итоги, в момент, когда работа нового председателя и секретариата СК только начинается, мы решили напечатать несколько частных откликов: мнения о съезде принявших участие в его работе сотрудников нашей редакции.

Никита Михалков. В прессе много говорили о том, почему мы выбрали этот зал. Но мне думается, что именно здесь, в сердце России, есть смысл поговорить о том, что было так любимо нашим народом и что приносило треть дохода нашему Отечеству после водки и табака. Иронию журналистов я оставляю на их совести, остальным же отвечу, что, во-первых, нет иного зала, который мог бы вместить такое количество людей, во-вторых, мне кажется символичным, что как и V съезд кинематографистов СССР, положивший начало этому гибельному движению нашего кинематографа, так и IV съезд кинематографистов России, призванный консолидировать наши силы для спасения отрасли как таковой, должен проходить именно здесь, в Кремле.

Лично для меня это событие имеет особое значение, ибо, как и тогда, двенадцать лет назад, так и сегодня мои убеждения остаются неизменными. И все, что мною было сказано на V съезде, я мог бы повторить и сегодня. Жалко одного. Не поддайся мы тогда соблазну разрушительной вседозволенности, которую мы приняли за нарождающиеся демократические возможности, не пришлось бы нам сегодня, как солдатам и генералам разбитой армии, бродить среди руин когда-то великой советской кинематографии, как нам казалось, важнейшего из искусств.

Итак, о деятельности руководства Союза между III и IV съездами. Как вы знаете, я отложил окончательное решение о согласии принять на себя ответственность и права, вытекающие из высокого звания председателя Союза. Логика моего решения проста: безответственно принимать пост на три года без объявления программы действий. Также безответственно принимать хозяйство, не зная, где что лежит, а что уже утеряно безвозвратно.

К сожалению, интерес к результатам аудита был столь болезненным и явным, а за вопросом «Как дела с аудитом?» скрывалось: «Кого будем сажать?» Это заставило меня отказаться от того, чтобы превращать наш съезд в череду разоблачений, давая возможность одним сводить счеты с другими руками нового руководства. Поверьте, это совсем не значит, что хозяйственная и финан-

Фрагменты выступлений публикуются на основе стенограммы IV (Внеочередного) съезда кинематографистов России от 29 — 30 мая 1998 года

совая деятельность Союза шла чисто и успешно. Но сегодня, когда вопрос стоит о существовании самой отрасли, я не считаю себя вправе брать на себя роль прокурора — обвинителя своих коллег. [...] Ясно одно. Налицо правовой волюнтаризм, экономическая безграмотность, юридическая некомпетентность, которые вполне естественны, когда этими вопросами занимаются люди, чье призвание совсем иное. Приведу только один пример. Дом ветеранов кино до момента, пока им не стали заниматься профессиональные юристы, даже не был юридическим лицом. Иными словами, мог прийти любой человек, образованный юридически и со злыми намерениями, и в течение двадцати четырех часов выкинуть наших ветеранов из этого дома. И никто ничего не сделал бы! Есть полное основание квалифицировать подобное как юридическую несостоятельность.

Другой пример. Здание Киноцентра, пусть и отданное на пятьдесят лет в управление, до сих пор не числится на балансе Союза кинематографистов. И о чем вообще можно говорить, если в свое время восемнадцать миллионов догайдаровских рублей (в пересчете — более двадцати миллионов долларов), накопленных за всю предыдущую жизнь самым богатым из творческих Союзов, были спущены после V съезда за пять недель. [...]

Самый болезненный вопрос — о Киноцентре, решить который никто не мог в течение многих лет. [...] Хочу с удовлетворением доложить съезду, что нами вместе с председателем совета директоров МЗАО «Киноцентр» господином Ибрагимбековым, председателем Конфедерации Союзов кинематографистов, достигнута полная договоренность, причем в присутствии всех секретарей Союзов кинематографистов бывших советских республик, о том, что мы создаем СП между МЗАО «Киноцентр» и СК России, где процентное соотношение будет 50 на 50 процентов, а в доле МЗАО «Киноцентр» Союзу кинематографистов будет принадлежать еще 32 процента. Кроме того, руководство этим органом и назначение его руководителей поручается Союзу кинематографистов. Самое главное, что эта договоренность была достигнута не в ущерб всем остальным кинематографистам, потому что в наше зыбкое время, когда распадаются связи, еще и нам встать на путь раздора, расчленения, раздирания было бы просто пагубно. Поэтому я горячо поддерживаю инициативу господина Ибрагимбекова о создании Евразийской киноакадемии и о создании Евразийского кинофестиваля, который будет проходить в столицах бывших союзных республик.

К числу важных результатов, достигнутых между съездами, хочу отнести совместное с Госкино постановление о фестивальном движении, которое впервые упорядочивает это движение в целом.

Тяжелейшей задачей на сегодняшний день является удержание в полуживом состоянии Домов творчества «Болшево» и «Красная Пахра». Продавать эти объекты СК не намерен. Сегодня они практически лежат. Но у нас есть уверенность, что постепенно мы сможем их оживить и вернуть кинематографистам. Это действительно дело нашей чести. Можно продать эти здания, можно продать эту землю, можно получить сколько дадут, а не сколько мы попросим. Мы проедим эти деньги и вновь будем стоять с протянутой рукой.

Корни Голливуда идут из России, и Голливуд продолжает гордиться этим.

Джек Валенти.
Из приветствия съезду

Не буду вдаваться в подробности всего, что сделано за это время. В документах все отражено, и доступ к ним открыт. Скажу, что сорок человек, профессиональнейших людей, отработали за этот период двадцать тысяч человеко-часов. Вот почему, каким бы ни был результат нашего съезда по отношению к нам, я уже сейчас хочу поблагодарить их за проделанную работу.

О том, что Россия так мерзко взялась, задрав полы, за кинокоммерцию, история еще скажет.

Ролан Быков

Итак, вернемся к кино. К тому предмету, о котором, к сожалению, ни на предыдущем III съезде, ни на съезде московских кинематографистов практически не было сказано ни слова. Там говорилось о чем угодно: о недвижимости, о тоталитаризме, о независимости, о купле-продаже, нищете и непримиримости, только не о важнейшем из искусств. Почему это искусство является важнейшим? Можно как угодно относиться к личности и деяниям Владимира Ильича Ленина, но усомниться в его политическом чутье и точности формулировок едва ли кто возьмется. Важнейшим оно было названо потому, что могло

формировать сознание масс. А искусством потому, что уже тогда было понятно, что не только документ, но и художественная иллюзия, миф, если хотите, может способствовать созданию образа того общества, того героя, которые нужны в данный момент государству и власти.

Я специально обнажаю эту проблему так почти цинично, потому что все мы знаем, как манипулировала идеология этим мощнейшим оружием. Но служить Отечеству — это не значит служить режиму. Вот почему с такой очевидностью сегодня мы можем констатировать, что кинематограф в массе своей предал своего зрителя, бросил его на произвол судьбы, отказался от его любви! И когда это произошло? Именно тогда, когда он мог бы помочь этим самым людям пережить тяжелые времена, ощутить себя частью целого, вселить хоть какую-то надежду.

Вспомните, как возник великий итальянский неореализм, тот самый, по-нашему, малобюджетный, а попросту бедный, нищий черно-белый кинематограф, ради которого люди выстаивали длинную очередь, чтобы купить за последние лиры билет и оказаться в зрительном зале. Это был кинематограф, помогавший людям выжить в нищей, подавленной, проигравшей войну стране. Он был озонирован мечтой, вскормлен правдой и освещен любовью. Это был кинематограф, основой которого были мысли о народе, а не о себе самом. Вот почему он этому народу был нужен, и вот почему народ с удовольствием превращался в зрителя.

Дети тех, кто воспитывался на этом кинематографе, из нищей, подавленной страны создали ту самую Италию, которая при всех внутриполитических и экономических проблемах сегодня, обладая площадью в две среднерусских губернии, превратилась в страну, с которой считается весь мир.

Я уже не говорю про Америку — великую державу, где кинематограф стал фольклором. Она через кино сумела создать свой собственный образ, сама в него поверила, стала следовать ему и заставила весь мир воспринимать ее такой, какой она себя видит. Многие ли из наших соотечественников побывали в Соединенных Штатах? Я думаю, процентов пять. Да нет, наверное, меньше. А многие ли из них знают о Соединенных Штатах Америки? Практически все. Но знают они ту самую Америку, которую им показал кинематограф. Америка заставила весь мир воспринимать себя через кино. Но мало того. Американский кинематограф действительно сумел стать важнейшим из искусств для своего американского зрителя и не только для него. На сегодняшний день только Франция сумела ограничить показ американских фильмов цифрой 60 процентов. Во всем мире этот процент выше. У нас — 80 с лишним. А в Америке американский зритель смотрит 92 процента американских фильмов. Это какой же нужно иметь грандиозный талант — заставить своего зрителя смотреть свой национальный кинематограф в такой массе! Это никогда не было бы сделано, если бы кинематограф не приносил прибыль. Никогда бы проект «Титаника» стоимостью в 250 миллионов долларов не отбился за два уик-энда.

За что же мы хотим получать со зрителя деньги? Что он должен вынести из кинотеатра? Что должно твориться в его душе, когда он выходит из зала на улицу, заплатив за билет, купленный с зарплаты, которая получена с опозданием в четыре месяца? Что мы хотим, чтобы узнали о нас здесь рядом или где-то там далеко? Можем ли мы рассчитывать на уважение кого-то, когда не уважаем самих себя? Кто станет героем для наших детей? Про кого будут рассказывать анекдоты, как про Василия Ивановича Чапаева или Штирлица? Без этого фольклора не может быть кинематографа. Человек не может жить без героя. У него должен быть образ, у него должен быть символ. Я не имею в виду лакировочный символ некоего супермена. Не только это важно. Но вы посмотрите — все дети знают Сталлоне, все дети знают Шварценеггера, потому что через их героев американский кинематограф преподает этим детям понятия о чести и справедливости.

Что имеем мы? Кто вырастет из наших детей? Что они будут знать про нашу страну? За что они должны ее любить? Что может их удержать на этой земле? Что может помочь выживать в тяжелых условиях?

Величайшее заблуждение думать, что фильмы, фрагменты которых здесь показали, есть порождение коммерции. К сожалению, так думают и сбитые с толку российские продюсеры. Коммерческий фильм — это не тот, где убивают, где насилуют или совращают. Коммерческий фильм — это тот, за который зрители реально платят собственные деньги.

Даниил Дондурей

В зале заседаний

Мне могут возразить: «Мало ли, что ли, американских фильмов, где и насилие, и секс, и проститутки, и киллеры?» Много. И наверняка больше, чем наших, ибо само количество картин превышает то, что делаем мы, в несколько раз. Но понятия справедливости, закона, уважение к этим понятиям, к флагу, национальному гимну, к президенту, в конце концов, незыблемы. И американец, попав в беду в другой стране, будет ждать помощь от родины, надеяться на нее, даже если эта помощь не придет.

Отечественный кинематограф сегодняшнего дня безвоздушен, беспочвен и беспричинен. Он рожден не болью, не любовью, не состраданием художника. В огромной своей массе это безответственные эксперименты, как правило, за казенный счет.

Я не говорю об исключениях и не хочу называть имена. Я хочу быть правильно понятым. Я говорю об индустрии, той самой индустрии, которая, как я уже упоминал, приносила государству треть прибыли. Да, безусловно, нужен и авторский, элитарный по своей сути, кинематограф — фестивальное и экспериментальное кино. Но оно возможно только при наличии работающей индустрии. Тарковский таким, каким мы сегодня его знаем, никогда бы не родился, если бы в СССР не было мощной индустрии кино.

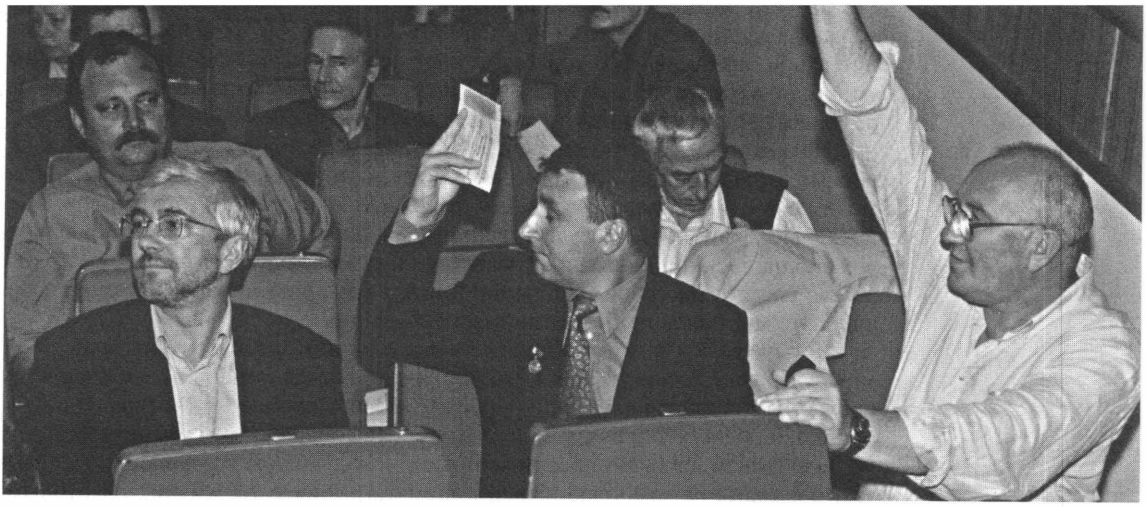
Плохо сделанная, пустая картина вызывает раздражение и досаду. Но когда фильм, не несущий в себе созидательного начала и художнического сострадания, оторван от своей почвы и сделан хорошо, профессионально, грамотно и, с точки зрения ремесла, талантливо, становится больно и страшно, ибо талант, ум и возможности многих режиссеров обращены во зло и разрушение.

Единственное, что вселяет надежду, — то, что с подъемом киноиндустрии и проката зритель сам укажет им дорогу к себе, потому что индустрия кино не может существовать за счет бюджета. Требовать для себя государственные привилегии — это значит отнимать деньги у медицины, образования, у армии да и у тех же шахтеров. Индустрию может возродить только сам зритель, но оплатит он только то кино, в котором он себя узнает. И это вовсе не значит, что мы должны лгать, лакировать нашу действительность. Я далек от этой мысли. Но это значит, что как бы ни был жесток сюжет, основой человеческого бытия должны быть достоинство и вера. Один мудрец сказал: «Жестокая правда без любви есть ложь». Кино не имеет права выкачивать кислород из и без того тяжелого воздуха проблем, которыми дышит сегодня наша страна. Это вопрос не только нашего настоящего. Это вопрос нашего будущего. А если совсем серьезно — это вопрос нашей национальной безопасности.

Вот почему я призываю и нашего Президента, и правительство, и тех, от кого это зависит, обратить внимание на проблемы кинематографа. Мы не просим денег, мы просим внимания. Кинематограф — это мощнейшее ору-

Во времена Брежнева этот зал не слышал столько аплодисментов, причем по самым противоположным поводам. Я пытался вести стенограмму аплодисментов, но утратил логическую мысль и отказался от этой затеи.

Армен Медведев



В зале заседаний

жие. Выпущенное из рук одних, оно может быть подобрано другими и начать работать против тех, кто его выронил. При той ситуации, в которой мы находимся сегодня, если она не будет изменена, через пятнадцать лет мы получим правительство и народ, ничего не знающие о своей родине. То есть рухнет уникальный культурный мост между Востоком и Западом, коим всегда была Россия.

Что мы предлагаем? Как я вам сказал, мы не просим денег. То есть мы не просим государственного бюджетного финансирования. Мы добиваемся дополнительных мер по государственному урегулированию, а они, в свою очередь, зависят от ясных политических решений и от осознанной государственной воли.

Мы предлагаем расширить перечень видов лицензируемой деятельности — розничную торговлю видеокассетами, кинопоток по эфирному, кабельному и спутниковому телевидению (это в обоюдных интересах телевидения и кино). Одновременно мы предлагаем лицензировать производство и реализацию оборудования и материальных носителей — видеокассет, видеодисков, используемых для воспроизведения аудиовизуальных произведений в личных целях без согласия авторов.

Осуществлять лицензирование и определять условия выдачи лицензий должен Российский государственный внебюджетный фонд развития кинематографии, который мы предлагаем создать. [...]

Лицензируя розничную торговлю видеокассетами, мы создаем условия для радикального искоренения нелегального оборота видеопродукции, повышаем доходы компаний, легально закупающих права и тиражирующих фильмы. В то же время растут доходы авторов.

Лицензируя показ по телевидению, мы избавляемся от совершенно фантасмагорического характера российского телекинопоказа, когда в течение пятницы, субботы и воскресенья на всех каналах Российской Федерации фильмами занято более 300 часов. Это, в свою очередь, повысит заинтересованность телеканалов в производстве собственной национальной телепродукции. [...]

Все это вообще бессмысленно без возрождения кинопроката, то есть реконструкции существующих и строительства новых кинотеатров. Средства на это строительство могут быть получены от обязательной маркировки оборудования и видеокассет, используемых для тиражирования кино- и видеопродукции в личных целях без учета интересов авторов. Объясню, что это значит.

Вы купили кассету, вы и ваша семья посмотрели ее, дали переписать соседям и еще кому-то. То есть за одну цену кассету смотрят многие, что отнимает у кино огромное количество денег. Мы предлагаем, чтобы в цену кассеты с новым фильмом входила стоимость четырех-пяти билетов в кино.

...Не надо беспокоиться по поводу острот и шуток, почему в зале Никиты Сергеевича Хрущева идет съезд Никиты Сергеевича Михалкова. Пусть смеются. Мы увидели друг друга, и я обращаюсь с предложением считать наш съезд референдумом кинематографистов.

Ролан Быков

Расчеты показывают, что при стоимости одной подобной марки в один доллар за десять лет в России будет построено более пятисот современных кинотеатров, прибыль от которых и станет основой возрождения российского кинопроизводства, полностью удовлетворяющего интересы зрителей. Первые результаты будут получены в течение первого и второго года.

Не нужно думать, что описанный механизм так прост, как это кажется на первый взгляд. Он требует огромной работы, юридических согласований. А самое главное — государственной политической воли. Кроме того, он вовсе не исключает функций по государственному регулированию рынка, которое возложено на Госкино. Госкино обязательно нужно! И напрасно огромное количество средств массовой информации интерпретировало наш проект в таком виде, что мы якобы требуем уничтожить Госкино.

Четыре раза я и мои товарищи вместе с нашим министром пытались помочь удержать Госкино. И мы его удержали в конце концов. [...] Сегодня до съезда мы с министром были на приеме у нового премьер-министра г-на Кириенко, и, должен вам сказать, он полностью поддержал тот путь, по которому мы предлагаем идти. Но пройти этот путь можно только всем вместе. [...] Мы стоим сегодня на том краю нашей кинематографической жизни, за которым либо стремительное падение вниз, либо не такое стремительное, но все же движение вверх. [...]

Что же касается других функций внебюджетного государственного фонда, о котором шла речь, то в его обязанности будут входить и социальная защита ветеранов, и отчисления на помощь молодым, и средства на перепрофилирование части кинематографистов для работы на телевидении. [...]

Теперь о том, что нам мешает. Нам мешает страх. Нам мешает мелочность. Нам мешает нежелание понять, что у тех, кто пришел сегодня в руководство Союза, нет никаких иных задач, кроме азартного, может быть, даже честолюбивого стремления попытаться поднять отрасль. Меня спрашивают: «Ты готовишься к бою?» А я вот думаю: «К какому бою? С кем? За что?» Я говорил раньше, повторю и теперь: я не рвался к власти и тем более не намерен ни с кем за нее воевать. По большому счету, политически мне даже было выгодно уйти с этого съезда рядовым, как тогда, двенадцать лет назад. Сегодня это было бы очень удобно и красиво. Подумайте сами: вы нам поручили, мы все выполнили, у нас есть продуманная программа и ей нет альтернативы. Мало того, она получает поддержку на самом высоком уровне. [...] Но горстке тех, кому уютно прозябать в этой трясине, наши идеи не подошли. Уверяю вас, мы с легким сердцем, с чувством выполненного долга и сладко щемящим чувством несправедливой обиды спокойно уйдем. Я здесь совсем не для того, чтобы о чем-то вас просить. Тем более просить доверия. Доверия не просят! Оно подобно музыкальному слуху: или оно есть, или его нет!

Или вы мне верите, что не корысть, жажда власти или денег, а тем более желание командовать художниками заставляет меня взваливать на себя эту ношу, и тогда мы движемся вместе. Или не верите, и тогда без обид и жалоб я продолжу свой путь с теми, кому доверяю и кому дорого будущее нашего кинематографа. А если говорить шире — будущее нашего Отечества.

По опыту нашей затянувшейся перестройки известно, что самые соблазнительные идеи в процессе конкретизации нередко преображаются в нечто весьма далекое от первоначальной декларации и надежд.

Дай Бог, чтобы у нас образовался богатейший фонд, но по возможности без перестрелок.

Виталий Мельников

Потому что и культура, и кинематограф как часть ее являются зеркалом нации, ее здоровья или болезни. Боятся этого пути только те, кто не имеет дороги вообще. Кто топчется на одном месте, словно отара в пургу, боясь поднять голову, но и не пуская никого к тому огню, который может обогреть немногих. Они боятся снежного воздуха, их пугает простор, они лишены веры, их не посещает надежда, их не освещает любовь! А самое главное — у них нет мудрости понять, что дорогу осилит только идущий. Они мастера интриги и подковерной борьбы, приближенные к определенным ангажированным средствам массовой информации, они умело создают иллюзию общественного мнения.

Но что бы ни писали газеты и как бы ни изощрялись комментаторы, я никогда не поверю в то, что иссякли здоровые силы, отступили надежды и окончательно уснуло достоинство, коим всегда славился отечественный кинематограф.

Замечательный наш писатель Василий Макарович Шукшин сказал: «Счастье, когда ты смел и прав». Так вот сейчас здесь, стоя перед вами на этой трибуне, я чувствую себя абсолютно счастливым.

Игорь Масленников. [...] Я ударюсь в воспоминания и расскажу историю о том, как все начиналось и в каком тумане мы блуждали такое долгое время после V съезда.

...Буфеты с коньячком, обеды с водочкой, дружеские общения, невнимание во время прений — легкомыслие, с которым я вел себя на Учредительном съезде российских кинематографистов, обернулось для меня наказанием — меня избрали председателем Союза. С испугом провинциала я тут же попросил себе в помощники бывалого москвича, бывшего ленинградца Сережу Соловьева. (Когда-то, будучи главным редактором литдрамы на Ленинградском телевидении, я подписывал ему бумаги для поступления во ВГИК. Он работал у нас такелажником, таскал яуфы, отрабатывал положенный тогда после школы трудовой стаж. Он был мой старый знакомый.) Так Сережа стал моим сопредседателем.

В течение следующих двух лет я сто двадцать раз посетил Москву, то есть двести сорок ночей (а это восемь месяцев) провел в «Стреле», полгода жизни — в дорогостоящей гостинице. Первый вывод моих мемуаров: председателем Союза воленс-ноленс нужно выбирать москвича. Хотя бы из соображений экономии.

Об экономии в тот период никто не думал. Москва раскалилась от перестроечных страстей, шла грызня, которая продолжается и сегодня. В тот переходный период выбирали нейтралов, провинциалов, каковым был и я. По аналогичной причине чуть раньше был избран Довлат Худоназаров — тоже провинциал и тоже нейтрал. Печальна наша с Довлатом судьба в этих креслах. Москва действительно суровый город. Слезам не верит.

По прошествии лет многое сейчас видится вздорной суетой. Ну, например... Осень 1990 года, Арбат. В кабинете министра культуры Николая Губенко происходит публичная порка меня и ныне покойного Анатолия Ивановича Проценко за наши «каверзы» — за походы к Силаеву с коварной целью восстановить Госкино России. Чудеса в решете! Нынешний «левый радикал» Губенко гневно клеймил меня как «коммуняку» за попытку якобы вернуть времена Баскакова, реанимировать партийный диктат и контроль в кино. А вдоль стола рядком сидели и гневались вместе с ним те, кто тотчас же воспользовался благами — материальными, конечно же, — реанимированного нами Госкино. Спасибо Сергею Соловьеву. Во всех последующих своих докладах он не забывал упомянуть о главной моей заслуге — о счастье обретения вновь Государственного комитета по кинематографии России. А тогда у Губенко он, мой крестник, можно сказать, в сердцах кричал, испепеляюще глядя на меня: «Предатель!» Правда, забавно?

А действительно, зачем мы с Проценко бились за возврат Госкино, за освобождение здания в Гнездниковском от всяких видеоконтор? Зачем? А дело в том, что это были судорожные попытки удержать расползающийся по швам кафтан российского кино [...] и нашего единого киносоюза.

В революционных делах, как известно, лидирует мой родной город — Ленинград. Северная Пальмира, наблюдая московскую неразбериху, решила жить отдельно. Энергии у Володи Бортко хватало. Образовались, зарегистрировались. Дули ветры того времени — независимость, региональность, сепаратизм.

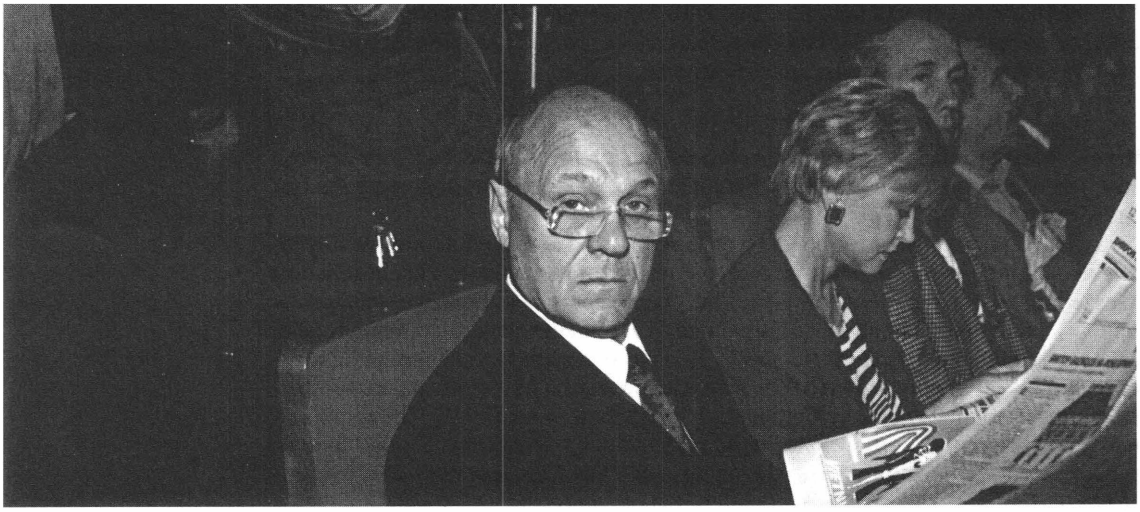
Заволновались и москвичи. Мой всероссийский сопредседатель во главе группы энтузиастов создает автономный и независимый Московский Союз кинематографистов. Главный довод: нас, москвичей, много, мы интеллектуальный и производственный костяк отечественного кино. Справедливо. Советская власть действительно много сделала, чтобы Москва стала центром киноиндустрии страны. Но московские студии — это костяк советского, потом российского, но никак не московского кино. Нет такого понятия — москов-

Впервые за два десятка лет членства в Союзе я вижу, что обо мне подумали. Мне дали целую кипу документов. Меня пригласили сюда, чтобы услышать мое личное мнение. Многие считают, что это хитрая уловка. Нет, это проявление уважения ко мне как к личности, как к полноправному члену Союза кинематографистов.

Владимир Олейников

У меня есть ощущение, что меня привезли в багажном вагоне, чтобы я проголосовал «за» и не задавал никаких вопросов...

Реплика из зала



Владимир Меньшов, Вера Алентова

ское кино. [...] Это все равно, как если бы вместо Ассоциации американского кино существовала Ассоциация лос-анджелесского кино.

Наконец, в Казани были произнесены печально знаменитые слова: «Берите суверенитета столько, сколько сможете...» [...] И вот в один прекрасный день я просыпаюсь и четко осознаю, что являюсь председателем Союза кинематографистов Ростова-на-Дону, Новосибирска, Поволжья, Хабаровска, Свердловска... Помню осень 1991 года, нашу агонию — памятный многим пленум... Главы Союзов, независимых и автономных, дружно обнявшись, покидают президиум пленума. Я остаюсь меж двух стульев! Слава Богу, хватило ума — хлопнул дверью и ушел. Сохранил здоровье, но в изустной молве прослыл-таки предателем. Мое место занял Сережа Соловьев, законный сопредседатель, который вскоре решительно изменил свое отношение к самому факту существования Московского Союза. Он усомнился в необходимости такой организации.

Прошли годы, прямо скажем, для Союза не слишком результативные, а для рядовых членов просто безрезультатные. Ничего не ясно с авторским правом, госфинансированием, налогами, отчислениями, имуществом, прокатом, правами на продукцию, соцобеспечением, начисто забыта молодежь. Докатились до распродажи нажитого — нажитого не нами. Это все потому, что все решалось всеми и никем, врастопырку, пятерней, а не кулаком. А сегодня нужен даже не кулак, а нога, чтобы прошибать двери и открывать их. Такую ногу Михалков, мне кажется, имеет. Но ты, Никита Сергеевич, как это ни парадоксально, находишься в еще худшем положении, чем находился я. Знай, что ты председатель Союза кинематографистов лишь Урала, Западной и Восточной Сибири и Дальнего Востока, потому что за эти годы образовалось еще три суверенных Союза — Донской, Башкирский и Якутский. Размножение путем деления продолжается. Вот и решай: или хлопнуть дверью — или объединять.

Воспоминания у меня закончились. Возвращаюсь к реальности: я голосую за единый Союз. И я уверен, что в этом зале достаточное количество людей, которые понимают, что дальнейшее наше разъединение гибельно.

Что вы так нервничаете? Сегодня магнитные бури. Я же молчу, сижу и никого не перебиваю, несмотря на то что меня называют и Геббельсом, и Берией, и Ежовым...

Никита Михалков

Эдуард Володарский. [...] Уже задолго до съезда началось непонятное нагнетание страстей. Кем-то заботливо подпускались слушки, что-де Михалков хочет распустить Московский Союз, а заодно и все другие региональные Союзы [...] Потом стали шептать друг другу на ушко, что грядет диктатура Михалкова и деляг-бизнесменов, а творческим работникам — хана, что из Дома кино хотят сделать казино, дискотеку и другие увеселительные заведения,

что Союз кинематографистов Михалков намеревается слить с Фондом культуры и прочая муть в том же духе. На последнем заседании правления СК Москвы страсти достигли своего апогея. Решение секретариата СК России пригласить на съезд всех членов Союза, а также студентов ВГИКа и Высших сценарных и режиссерских курсов было воспринято как оскорбление делегатов. Только если мы, Мережки, Лонские, примем решение... вкупе с другими начальниками... по всем жизненно важным вопросам... — говорили они. — А все остальные не вникнут, не разберутся, ни умом, ни рылом не вышли, а стало быть, такой съезд, на который приглашены все члены Союза, нелегитимен.

Это разве что словесное юридическое мошенничество. [...] Мне вспомнилась картина Б.Бланка по сценарию В.Мережко «Три сестры». Да-да, чеховские «Три сестры», а сценарий Мережко. Называется это трактовкой чеховской пьесы. И вот там я наблюдал точно такое же мошенничество. Сестры — лесбиянки, а Соленый — гомосексуалист. И отсюда, значит, все эти ужасные конфликты. И вся недолга! Ну разве не издевательство над Чеховым? (Можно было написать под своей фамилией пьесу с гомосексуалистами и лесбиянками. Но тогда просто сказали бы: это позорное графоманство.)

Так и здесь, почерк такой же: под юридически красивым термином «легитимность» протаскивать свои корыстные интересы.

А дальше пошел прямой саботаж. Оргсекретарь Санкт-Петербургского Союза отказался раздавать всем членам Союза пакеты с документами съезда и пояснительную записку Михалкова к поправкам к уставу. «А зачем? — ответил он на вопрос К.Лаврентьева, почему он так поступает. — Все равно большинство приехать не сможет». *(Шум, крики в зале.)* Не надо, я присутствовал при этом разговоре. [...]

На том же пленуме Гуревич с трагическим пафосом говорил: «Все, конечно, понимают, почему это устраивается в Кремле... (*я, дурак, не понимал, я думал, потому, что народу много будет*). Но я хочу сказать о другом — о растоптанном нашем человеческом достоинстве! Мы все унижены!» В чем заключается это унижение, он так и не сказал, но на эту тему говорил много.

«Никакого кризиса в Московском Союзе нет», — безапелляционно заявил его первый секретарь В.Лонской. Понимать надо так, что у нас все прекрасно и лучше быть не может. Вот те раз! А что Союз влачит жалкое существование — не в счет? Что в Московском Союзе нет денег, чтобы послать телеграмму соболезнования родственникам умершего коллеги, — тоже не в счет? Что все решения на последнем съезде принимались при полупустом зале, где сидели 20 — 30 человек, — тоже неправда? А кризиса нет!

Получается, что [...] главное — сохранить все по-старому. Иначе хоть какие-то шаги были бы сделаны и в отношении телевидения, которое нас грабило и по сей день грабит, и по поводу неработающего закона, о котором все так любят говорить. А по части распределения постановок Госкино России хоть что-нибудь сделано? Нет. [...] Руководители Московского Союза думают только о себе. И запускаются раз за разом в производство, несмотря на катастрофическую нехватку средств, и сценарии свои проводят через коллегию и жюри один за другим, а когда совесть кольнет, тогда можно и под псевдонимом сценарий накропать...

Вот для чего нашим господам начальникам нужен Московский Союз. Потому что не будь они начальниками — они никто, и кормушка закроется! [...] И понятен тот страх, что вдруг Михалков возьмет да и потребует ликвидации всех региональных «союзников» — за полной ненадобностью. Кстати сказать, и правильно сделает. [...]

В программе, предложенной Михалковым и его командой, четко и ясно изложены пути выхода из глубочайшего кризиса, в котором находится наш Союз. И поправки к уставу ясны, как Божий день. [...] Нам не обойтись без компетентных деловых людей, которые смогут зарабатывать для Союза, для нас с вами, деньги. Когда мы, наконец, это поймем?! Помните, как помещение в здании Союза отдали в аренду «Базис-банку»? За копейки. За то, что они коммунальные услуги оплачивали! «Базис-банк» разорился, сейчас там другая

Мы сюда собрались поболтать, или мы вправе решать свою судьбу? Нам говорят, ее юристы будут делать. Что за чепуха? И как показывает все это телевидение? (Слава тебе Господи, оно сегодня не снимает.) Только Михалкова и истерично кричащего Меньшова. Мне звонят из дома: «Что у вас за скандал? На протяжении всего съезда Меньшов ругается с Михалковым».

Александр Обертынский

контора, которая, по-моему, вообще не платит. [...] И происходит это, помимо всего прочего, от юридической, экономической, экологической безграмотности. Так, значит, прав Никита, когда приглашает компетентных людей. Почему же тогда стыдятся: «Ах, они будут секретарями Союза!»? Боже ж ты мой! Какая это должность?!

Мать честная! Все ведь очень просто. Главное — хотеть понять. А того, кто не хочет понимать, мы, естественно, ни в чем не убедим.

Армен Медведев. С этой трибуны не раз звучало слово «консолидация». Действительно, понятие, чрезвычайно необходимое для нас в нашей ситуации. Важно лишь определить его смысл. [...]

Консолидация — это прежде всего размышление, прояснение того, чего мы хотим и какими средствами собираемся этого добиваться.

Мы едины в том — и здесь я подписываюсь под каждым словом доклада Михалкова, — что сохранять прежнюю системную ситуацию невозможно. На V съезде (благодарен бывшему другу, а ныне постоянному оппоненту Быкову за комментарий в его интервью: «Так называемый исторический V съезд» — съезд, на котором он не просто выступал, а визжал о борьбе за новые идеалы, за новую светлую дорогу в будущее. Да какое ты имеешь право говорить так?) мы были недостаточно опытны, и неизбежная новая модель, которая, кстати напомню, принималась под сплошные аплодисменты, в кулуарах съезда вызывала сомнения. Поэтому и призываю к трезвому анализу.

Почему эти решения не были реализованы на следующий день после V съезда? Почему, скажем, Госкино, созданное в феврале 1992 года, сразу не осуществило всю программу? Было другое время. В 1990 — 1991 годах слово «кино» было вычеркнуто из всех финансовых документов страны на всех уровнях — от Минфина до райкома. И начинать приходилось с самого элементарного. Да, выбивать, да, выпрашивать деньги для сохранения отрасли. На любом заседании в Госкино, на любом заседании экспертной комиссии, членом которой, кстати, является г-н Володарский, об этом шла речь, и можно выяснить, почему приняли то или иное решение.

И сегодня мы с Никитой Сергеевичем говорили об этом с премьер-министром Кириенко. Создалась ситуация, когда не просто кинематограф просит у общества в лице его политических руководителей, а когда общество, в том числе правительство и администрация президента должны понять: им, может быть, дан последний шанс вернуть себе кинематограф.

В ответ на возгласы чиновников из городских и районных администраций, что у нас в кино никто не ходит, я часто спрашиваю: «А у вас на заводы люди ходят?»

Эдуард Гущин

Кинематограф в России, конечно, будет. Будет прокат, будут сниматься фильмы, будут западные инвестиции. Но какой это будет кинематограф — это вопрос вопросов.

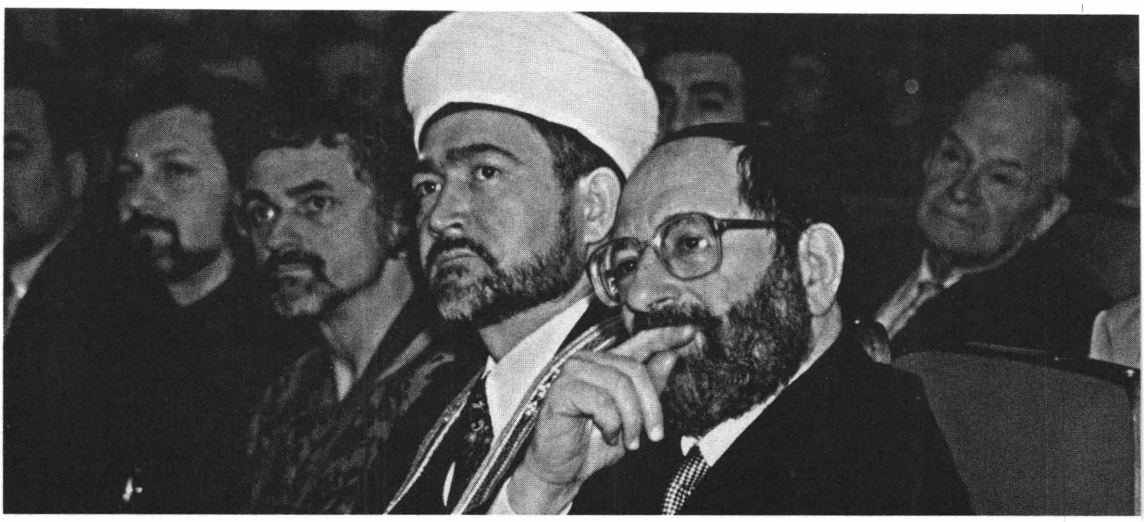
Вношу предложение и надеюсь, что съезд его поддержит, — сместить часть фестивалей из европейской части России в Сибирь и на Дальний Восток. Народ там не хуже, чем здесь.

Геннадий Лысяков

Я благодарен Михалкову за то, что этот вопрос был сегодня поставлен. Полемично, остро. Можно сказать: «А вы вот забыли этот фильм, тот забыли. Вы тут свой ролик[1]... (Замечу, что я внимательно смотрел ролик, и, слава Богу, в нем нет ни одного кадра ни из одной картины, получившей государственную поддержку.) Но суть не в этом. [...] Суть в направлении. И одна из ошибок модели V съезда кинематографистов (при том, что не будет Госкино, не будет цензуры, что все имеют равные стартовые условия...) в том, что массовые фильмы — цитирую с девяностопроцентной точностью — получают тираж 1200 копий, экспериментальные — 250. То есть классическое выражение формулы «Пусть все будет лучше, но так, как раньше». Государственный дядя из государственного бюджета оплатит нашу с вами работу. На этом мы и присели.

Тут упоминали «Титаник» Джеймса Кэмерона. Упаси Бог сравнивать — думаю, что Кэмерон живет лучше, чем мы все в этом зале вместе взятые. Но

[1] Во время доклада Н С Михалкова на мониторе был продемонстрирован видеоролик, содержащий полный «джентльменский набор» — так называемые чернушные кадры со стрельбой, убийствами, сценами насилия, секса и проч из новейших отечественных фильмов — *Прим ред*



Председатель Совета муфтиев России Муфтий Шейх Равиль эль-Дурим, Главный раввин России Адольф Шаевич

мне важно понять, почему он отказался от своей зарплаты, когда зашкалило бюджет фильма? Наверное, у него другой подход: он хочет получить процент с проката, с тех самых миллионов и миллиардов, которые пошли от зрителей. У нас же до сих пор сохраняется принцип — это порок государственной поддержки, — когда заработок закладывается «на берегу» во что бы то ни стало. А значит — можно не думать о зрителе, можно не думать о результате своего труда. И для нас это по-прежнему большая радость, даже несмотря на то, что самые крупные сегодняшние тиражи — 200 копий (в свое время при таком тираже считалось, что фильм положен на полку).

Ориентация на зрителя и ориентация на самопрокорм — как орел и решка. И вторая сторона монеты для нас — перспектива превращения кино в лабораторный, может быть, почтенный и уважаемый кинематограф, но такой, который находится на содержании у государства, как библиотека, не имеющая возможности зарабатывать.

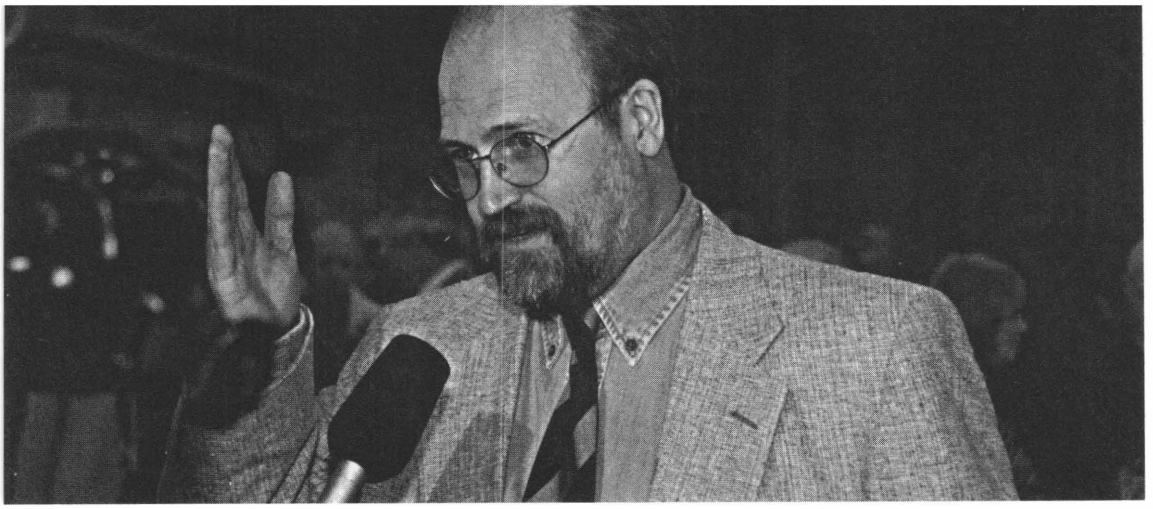
Но вот начинается огромная работа по реализации модели, предложенной Никитой Сергеевичем и его командой во главе с Д.А.Пиорунским. Я счастлив, что обрел и партнера, и союзника, и оппонента в лице Дмитрия Александровича. Уверяю вас, это очень квалифицированный и глубокий человек. Но, Дмитрий Александрович, если мы не сделаем ставку на разработку, внедрение и выполнение законов, ничего у нас не получится. Где найти деньги, у кого взять — это серьезное и благородное дело, во всем мире так происходит. Но — только на основании закона.

В этом смысле я чрезвычайно спокойно отношусь к возможности создания внебюджетного фонда рядом с федеральным органом, сегодня именуемым Госкомом. Потому, во-первых, что существование внебюджетных фондов принято во всем мире — они действительно аккумулируют деньги на счетах кинематографа. Во-вторых, я предвижу огромный фронт работ, который именно сегодня, если мы сделаем ставку на закон, возникает перед тем же Государственным комитетом. Приведу цифры. Бюджет Национального центра кино Франции (CNC) за минувший год — более 2,5 миллиардов франков. (Для нас сегодня это золотой сон. И когда Василий Борисович Ливанов сообщает, что с помощью Госкино украден триллион рублей и миллионы долларов, я ему отвечаю: «Вы нам льстите».) Из них 1,5 миллиарда — налог на телестанцию, 0,5 миллиарда — налог на кинобилет и 0,5 миллиарда — налог на видеокассеты. И только 28 миллионов — прочие доходы.

Если мы будем ориентироваться на прочие доходы, у нас ничего не получится. Видите, там называют вещи своими именами. Они говорят: «Налог». У нас это невозможно сегодня и невозможно завтра. Но это нужно сделать возможным послезавтра. Все остальное — пустое.

Конечно, всякий съезд — это в какой-то степени ярмарка тщеславия. Выходят люди, демонстрируют себя, получают аплодисменты или свист, премьера бывает успешной или безуспешной...

Геннадий Полока



Владимир Хотиненко

Людмила Касаткина призвала Никиту Михалкова помогать молодым, красивым актрисам. Но как? Сегодня у нас на глазах Кириенко подписал важный документ о минимальных ставках авторского гонорара в кинематографии — это надежда хоть на какую-то социальную поддержку, это необходимый прожиточный минимум. Но, извините, артистов там нет. Они не попадают по ныне действующему законодательству об авторских правах. И что бы мы ни говорили, кого бы ни обвиняли — прошлое руководство Союза, нынешнее, московское, российское, — артистов, увы, нет в законе.

Более года болтается между Госкино и Союзом идея создания Центра документального кино. В прокате появился росток надежды — хотят документальные фильмы. Хорошо, сказали мы, будем заниматься прокатом. Студия нам ответила по принципу «На тебе, убоже, что нам негоже». Мол, то, что мы можем продать на Би-Би-Си и сами распорядиться деньгами, мы сами и продадим. А вы возьмите то, что никому не нужно.

И хватит ссылаться на то, что в Ленинграде в блокаду выходил киножурнал. В блокаду — не дай Бог, чтоб она повторилась, — не было телевидения. А у нас есть пример, как одна студия взялась сделать фильм к президентским выборам 1996 года. Мы с вами толкуем в мае 1998-го, а фильма нет до сих пор! [...]

Так кому мы нужны? Приговором обязывать губернаторов давать нам деньги? [...] Послушав сегодня выступление губернатора Вологодской области, хочу напомнить ему, что не Госкино СССР когда-то кормило врачей и учителей. Их кормил кинозал. И полученный залом рубль делился. Я помню это, как святцы: 55 копеек с рубля — в местный бюджет, 20 копеек — в прокатную контору (при этом 7 копеек из них возносилось на вершину пирамиды отрасли) и 25 копеек оставалось кинозалу. Когда местная власть бросила кинотеатры на произвол судьбы, она потеряла один из серьезнейших источников местного бюджета, за счет которого можно было решать социальные проблемы. Поэтому давайте не будем рассуждать по принципу «вы нам хорошее кино, а мы вам деньги». Давайте зарабатывать. Создайте такие условия, когда директору кинотеатра будет выгодно показывать кино, а не создавать мебельный салон. А это означает, повторю, что необходимо добиваться изменений в законодательстве. И я возвращаюсь к слову «консолидация», с которого начал. В чем она нам нужна?

У нас с вами нет Конституционного суда и гаранта Конституции. А устав является нашей конституцией...

Наталья Фатеева

Мы стоим на пороге последнего серьезного дележа собственности. Три дня назад Министерство государственного имущества вносит в правительство проект документа, согласно которому всем нашим старым фондом, нашей киноколлекцией фактически будет распоряжаться Мингосимущество. Еще одно их предложение — выдернуть из закона «О государственной поддержке кино» статью о приватизации — лишит наши кинопредприятия абсолютной самосто-

ятельности в вопросах распоряжения собственным имуществом. При этом — обращаю ваше внимание — Мингосимущество действует правовым, законодательным путем.

Поэтому наша консолидация — это гарантия того, что будет сохранена самостоятельность отрасли. Не в том суть, будет Госкино или нет. Суть в той правовой базе, на основе которой мы будем работать.

То, что отрасль будет работать, несомненно. Все признаки, вернее, надежда на выздоровление есть. [...] Но путь у нас один — путь к зрителю, который захочет смотреть наше кино. Я верю, что мы этого достигнем.

Павел Финн. Позвольте мне, как и И.Масленникову, поделиться с вами коротким воспоминанием. 1986 год. V съезд кинематографистов, который я считал и считаю самым ярким и сильным событием в кинематографической судьбе нашего поколения. Поздний вечер. Отгремели все громы, отсверкали все молнии. Мы с моим покойным другом Сашей Княжинским тихо идем по кремлевскими пространствам. Впереди в светлом костюме идет с кем-то Никита Михалков. А надо вам сказать, что я и сейчас абсолютно убежден, что драматической ошибкой того съезда было неизбрание его, Никиты, и Николая Губенко, двух замечательных художников и артистов. [...] И вот мы разговариваем с Сашей, что надо бы подойти к Никите и сказать, что мы считаем это ужасно глупым. А потом подумали: ну что мы будем лезть человеку в душу — сам справится. Не подошли.

Я очень не хочу, дорогие мои друзья, чтобы сегодня вечером кто-нибудь также уходил с этого съезда. Я безумно не хочу, чтобы этот съезд хоть в какой-то степени стал реваншем. Михаил Пришвин некогда сказал чрезвычайно точно и мудро: «У нас не искусство пало, а этика. А сила русского искусства всегда была в этике». Этот съезд, замечательно сделан по искусству, так сказать, но в какой-то момент стал печально выглядеть с этической стороны. [...] Мы все, включая антипартийную группу Финнов, Шейнов, Лонских и Мережек, должны быть защищены от заушательства, лжи и хриплого негодяйства. Если вы, Никита Сергеевич, — отец всех кинематографистов, так не будьте, пожалуйста, для одних отцом, а для других отчимом. И найдите в себе широту и смелость защищать и своих оппонентов. И уж во всяком случае не позволяйте шелудивому газетчику на липких желтых страничках от вашего имени загадочно амикошонствовать с вашими знакомыми кинематографистами. [...] Ответьте мне, кому нужно постоянное лукавство и постоянная дезинформация во всем, что связано с Московским Союзом? [...] Нет, не стяжатели мы и не враги регионов, не тусовка и не бомонд. Не было у Москвы и Московского Союза никаких коварных притязаний. Мы — это вы, нищие дураки, работающие даже тогда, когда нет работы, надеющиеся сейчас, надеющиеся даже в отчаянии. [...]

Шахтеры тряхнули Россию, да так, что Фондовая биржа закачалась. Все испугались. Мы не шахтеры, мы не можем тряхнуть Россию. Но у нас есть свои шахты, кинематографические шахты. И они прежде всего все-таки в Москве и в Петербурге. Это действительно крупные киногорода, поэтому представительство этих городов на сегодняшней стадии нашей жизни должно быть оформлено так, как оно оформлено. [...]

Мне кажется, что Дмитрий Александрович Пиорунский лукавил, когда говорил, что у его группы нет намерений создавать на базе кинематографа холдинг. Я, кстати, не видел бы в этом ничего страшного. Страшно будет, если мы окажемся в частном владении. Все равно ведь мы живем в эпоху гигантских пирамид и монополий. В этом холдинге, возможно, найдется место и Союзу кинематографистов. И в этом случае отомрет необходимость региональных Союзов, и Московский Союз может превратиться в московский клуб.

Поэтому не поддавайтесь минутной горячности и минутной площадной заразе. Разбрасывать камни легче, чем собирать. Не поднимайте здесь вопрос о едином Союзе. Это юридически бесперспективно, но очень перспективно в смысле раскола нашего сообщества.

Посмотрите, какая парадоксальная вещь. Приходит новый вождь, и все говорят: «Этот лучше всех». И начинается — «шершавым мощным»... все места, все. Это фантастическое зрелище, я балдею. Вот что угрожает Никите Сергеевичу. Вы видели когда-нибудь, как удав зализывает кролика? Нет? Кролика выпускают. Удав не шевелится. И кролик бегает, бегает и... замирает. Удав тихо приближается, зализывает его до глянца и тихо проглатывает.

Всеволод Шиловский

Вадим Абдрашитов. [...] Может быть, я чего-то не понимаю, однако я не совсем четко улавливаю, что же такое новая программа, где она, в чем она выражается. Если программа есть идея создания этого самого внебюджетного фонда и только она, то это все равно не программа. Если говорить о фонде серьезно, то эти идеи должны были дойти до членов Союза гораздо раньше. [...]

Поднимите руки те, кто до конца понимает, что такое этот фонд. *(Из зала: «Юристы понимают».)* Да, понимают юристы. Тогда пусть юристы и принимают программу нашей жизни. Какая-то путаница получается. [...]

Я поддерживаю предложение Мельникова: в принципе одобрить создание фонда, но обязательно создать комиссию. [...] Не будем повторять ошибки. Иначе наш съезд будет напоминать то, как все единогласно голосовали за новую модель кинематографа и очень мало было людей, пытающихся в ней разобраться. [...] Есть масса вопросов, дорогие друзья.

То же самое об уставе. На мой взгляд, есть такие поправки, которые противоречат принципу демократизма общественной организации.

Дорогой Никита Сергеевич, у вас замечательные глаза, мы верим в эти глаза. Но устав должен оставаться уставом, а закон должен оставаться законом. Мы не можем каждый раз менять устав под нового председателя.

В этой связи тоже поддерживаю Мельникова и предлагаю проголосовать за отмену решения Госимущества, касающееся фильмофонда. Если наша киноколлекция уйдет под Госимущество, мы не найдем никаких концов. Это должно быть решение, принятое на уровне съезда.

Персонально обращаюсь к Никите Сергеевичу Михалкову. На III съезде [...] был высказан ряд мощных обвинений в возможных растратах наших денег, имущества и прочее. Сказано это было более чем резко и более чем выразительно, и нам обещали доложить результаты аудита. Вчера вы сказали, что не хотите брать на себя роль прокурора. [...] Если нарушения были, то не надо здесь устраивать суд Линча, нужно передать дело в прокуратуру. Если нет — нужно сказать об этом прямо. Вы все время говорите: «Может, скажем, а может, нет». Эта двусмысленность просто некрасива, и ее тень падает на всех. В этой связи подстегивается Московский Союз. Кому он помешал?

Кстати, я всегда был против дробления Союза кинематографистов. Но когда московские кинематографисты создают свой Союз, значит, такова их воля. Зачем порочить тех, кто там работает, и главного из них — Валеру Лонского? Это один из мощных и честно работающих людей. А речь ведут о том, что, мол, в какой-то тиши, в какой-то тихой заводи...

Никита Сергеевич, когда вы были одним из нас — коллегой, товарищем, ваши слова, замечания, какие-то оценки — это было одно. Сейчас — совершенно другое. Я призываю вас к осторожности, потому что стоит вам где-то что-то сказать и, не дай Бог, упомянуть кого-то конкретно, очень многие принимают ваше высказывание за команду «фас!». Выскакивают и тут же начинают упомянутых грызть. Не надо. Давайте поаккуратнее.

В минуту опасности любое общество должно объединиться. Эта минута настала. Объединяются люди, как правило, вокруг идеи или вокруг лидера. Каждое из этих условий, являясь необходимым, не является достаточным без второго. У нас сегодня есть уникальная возможность избрать сильного, яркого, харизматического лидера, у которого есть идеи и который может повести за собой всех остальных.

Леонид Верещагин

Н.Михалков. Одну секунду. Вы давно не читали прессу? Кто кого кусает? [...] Почитайте, я вам одну подборочку дам за последние четыре месяца... И потом: когда я был один из вас... Это один из кого — из вас?

В.Абдрашитов. Но ты же понимаешь, о чем идет речь.

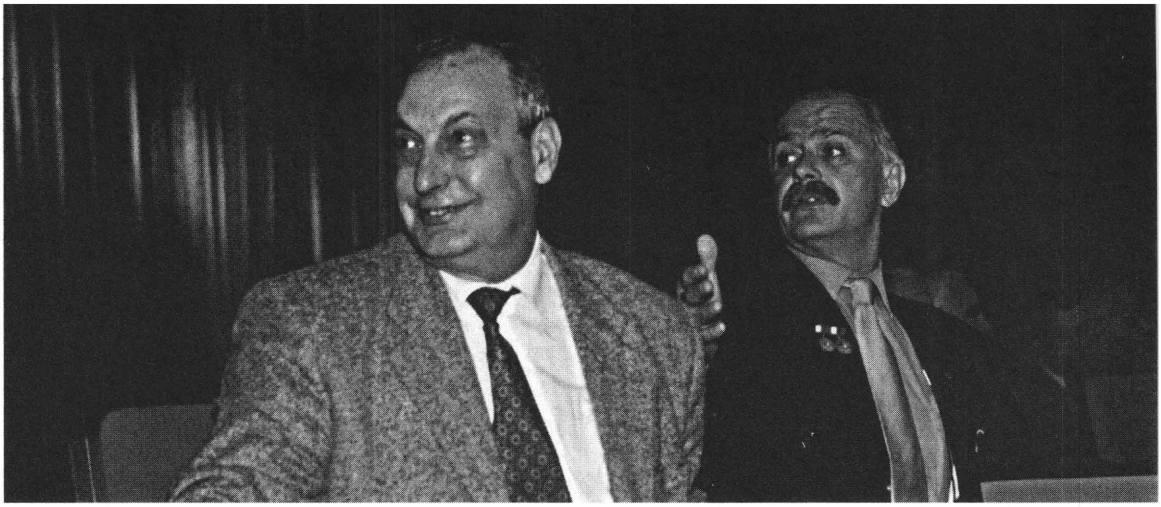
Н.Михалков. Нет, я не понимаю.

В.Абдрашитов. Я прочитал газету «Московский комсомолец» с вашим выступлением. И тут же вчера выступил Эдик Володарский.

Н.Михалков. Вадим, а на заборе что написано? А там дрова...

Леонид Гуревич. С вашего разрешения начну с анекдота. Встречаются два психоаналитика, и один говорит: «Коллега, вчера у меня был классический случай проговорки по Фрейду. Пришел с работы, вижу жену и хочу сказать: «Накорми меня, милая, я устал». И, Боже, слышу, как говорю: «Что ж ты мне, сука, всю жизнь испортила?»

Не такой ли проговоркой была вчера заключительная фраза Клима Лаврентьева: «Завтра для принятия решения приходите все, а то примем решение



Армен Медведев, Никита Михалков

без вас». Клим, вероятно, хотел пошутить. Но решать без нас, помимо нас, надавить и решить — вот что меня тревожит в атмосфере съезда и предшествующих событий.

Эдик Володарский припомнил мою фразу об унижении. Правильно, не только я ощущаю унизительную атмосферу властного давления и, простите меня, почти цинического убеждения «как пожелаем, так и сделаем». В этом видится мне суть дискуссии, а не во многих привнесенных эффектных, театральных вещах, здесь происходящих, но вряд ли существенных. [...] То, что так победительно и высокомерно с нами на Московском пленуме разговаривал Дмитрий Александрович Пиорунский, — полбеды. Он человек извне, учитель жизни. Но почему в своей среде мы должны мириться с безапелляционностью, диктатом, бестактностью и просто покушением на наши права?

Здесь часто вспоминают V съезд. Думаю, что все понимают, что Кремль выбран именно для этой исторической рифмы. В Москве, конечно же, нашелся бы иной зал, способный вместить всех нас. Но Никита Сергеевич — талантливый постановщик. Он берет реванш. Зря все это. Мелко как-то. V съезд, при всех его перехлестах, сделал огромное дело — освободил наше сознание от тоталитарного безмолвия. Виток истории прошел. Что ж, возвращаемся теперь назад? Неинтересно.

Я скажу, что интересно. [...] Я не вхожу ни в какие властные структуры. Я тоже доверяю Михалкову. Но я не намерен одобрить те поправки к уставу, которые разрушают демократический характер нашей организации. И никакие казуистические обоснования не меняют дела. Практически предлагается неограниченная власть председателя. Разговоры о том, что руководить будет правление, не точны. Люди, которые собираются раз от раза, не правят. Правит тот, кто находится в доме. Но беда в том, что и сам Михалков не будет у руля. Его удел — защищать наши интересы в коридорах власти. Союзом же будет управлять назначенный им, а никак не выбранный первый секретарь и скорее всего некинематографист. А дальше — как в армии: назначать, увольнять...

Кто спорит с тем, что Союзу нужны компетентные люди? Приглашайте их, создайте исполнительную дирекцию. Но не превращайте организаторов и специалистов в хозяев. Страна это проходила.

Страна, в которой молодость обречена на попрошайничество, лишена будущего. Если вы не хотите видеть российское кино бесперспективным, вы услышите нас сегодня.

Из Обращения студентов-кинематографистов к съезду

Владимир Меньшов. Должен сказать, что Михалков начал с очень сильной ноты. Главным в его выступлении было состояние нашего кинематографа, то, какими нас видят зрители, какими мы себя представляем в наших фильмах, почему нас не смотрят... [...] Мне особенно нравится установка на кино для зрителей — позиция, для многих весьма спорная, но здесь никем не оспарива-

Никита Михалков

емая. Вдруг все притихли и поняли, что, мол, да-да, надо поворачиваться лицом к зрителю. (Хотя между собой все хорошо знают, что надо снимать кино имиджевое.) [...] Я же хорошо знаю, что такое снимать зрительское кино. И все прелести этого дела испытал. Когда стояли очереди на фильм «Москва слезам не верит», коллеги мне руки не подавали. И про «Ширли-мырли» было написано: «Образец пошлости всех времен и народов». Это к вопросу о судьбе человека, занимающегося зрительским кино. Но в этом плане я полный и абсолютный сторонник появления Михалкова на нашем горизонте. [...]

А дальше у меня начинаются сомнения. [...] Абдрашитов задал вопрос, все ли понимают, за что сейчас будут голосовать. А вы не знаете, не можете ответить.

Я не понимаю, что такое этот фонд. Отказываюсь понимать. Почему Закон о кино невозможно пробить, а идею кинофонда осуществить можно? Фонд будет заниматься лицензированием, отслеживанием пиратских видеокопий? Да на это нужно двести тысяч полицейских бросить. Где вы возьмете этих людей? А значит, и предполагаемых денег не будет. Как не было, так и не будет. А будет работать наша коллекция — мосфильмовская, ленфильмовская, Киностудии Горького... Она уже есть, она систематизирована, мы за нее отвечаем, мы ее собрали. Есть все документы. А вы от них отказываетесь. Значит, вам приятнее жить в этом иллюзорном мире, в котором все воруют и тянут под себя. [...]

Боюсь, что Никита Сергеевич будет продавать себя в одном флаконе: или мы все голосуем «за», или он отказывается.

Сегодня время такое — смотришь в глаза и говоришь: «Верю» или «Не верю», «Крадешь» или «Не крадешь». Вот и все. Я вам предлагаю мои глаза. Это гарантия. Мое имя мне дороже денег.

Никита Михалков

Вас оскорбило, когда я назвал всех толпой, хотя сказал я «мы» — мы все толпа. Но вас почему-то не оскорбляет, когда с этой трибуны один за другим рапортуют: «Альтернативы нет!» Это не психология толпы?

Эти выборы должны быть альтернативными. *(Из зала: «Нет!»)* Нет так нет. Что вы с места кричите? Выступите и скажите. Выборы должны быть альтернативными! Потому что революция, которую предлагает Михалков, сейчас опасна. Эволюционным путем мы дальше пройдем.

Никита! Я хочу петь с тобой хором. Как в церкви все поют «Отче наш» и «Верую».

Валентина Теличкина

Геннадий Полока. [...] Бывают ситуации, когда в странах вводят чрезвычайное положение, приостанавливается действие конституции и руководителю даются чрезвычайные полномочия. У нас сегодня положение чрезвычайное. Разговоры по поводу поправок к уставу справедливы. Но давайте подумаем о том, чтобы хотя бы на какое-то время дать Н.С.Михалкову чрезвычайные полномочия. Их можно ограничить. Но поверьте мне, пройдут годы, и, если наш Союз уцелеет, устав будет меняться беспрерывно, он будет благополучно совершенствоваться.

Ругают фонд. [...] Существует фонд Кеннеди, существует фонд Рокфеллера, они направлены на какую-то часть населения. Если эта часть населения начнет разбираться в уставе, отказываться от денег, которые фонд предлагает, что же получится? Я слушаю своих коллег, которые вспоминают обиды, начинают сводить счеты, ловить на недоговорках, говорить: «Это не тем пахнет, у нас отберут наши права»... Какие у вас права, господа! У вас отбирать нечего.

Николай Бурляев. Понимая, что это уникальное собрание — здесь вся Россия, за вами Россия, у нас пока такой возможности не было, только в этом зале в первый раз, — я обращаюсь к вам с тем, чтобы в наше постановление попал еще один пункт. Мы очень много говорили о Законе о кино. В нем красной нитью проходит то, чтобы доприватизировать все, что у нас не отняли, и строки нет о русском национальном кинематографе. Давайте восстановим справедливость. Каждый народ имеет национальную киностудию («Грузия-фильм», «Арменфильм», «Беларусьфильм»...), и только в России, где 85 процентов русских людей, нет этого. Когда-то была киностудия «Русь», потом стала киностудией детских и юношеских фильмов. Это прекрасно. Что сейчас с этой студией «Русь»? Захвачена несколькими умелыми людьми. С этим тоже надо разобраться.

Предлагаю записать пункт о создании инфраструктуры русского национального кинематографа со всеми вытекающими подробностями — киностудией, киношколой и т.д.

Н.Михалков. По сути это абсолютно правильно, но, мне кажется, это должно быть развитием движения, которое вы возглавляете. Это должно подспудно существовать как объединяющая идея, которая так или иначе опирается на национальные традиции, на сказки, на историю... Но я не думаю, что мы должны это сейчас таким образом выделять. Я боюсь, что в этом случае мы, имея большинство, можем оказаться в результате в меньшинстве. [...] Такого рода акцентирование носило бы характер разъединяющий. Я целиком и полностью поддерживаю движение Бурляева, был на открытии фестиваля «Золотой витязь», это действительно было прекрасно и красиво, но не думаю, что мы должны вносить такого рода изменения в индустрию. Индустрия есть индустрия, и национальное кино в России должно быть национальным кино. А Россия — как Америка, только Византийская. Это котел, в котором варится все.

Я понимаю и принимаю то, что говорит Николай Петрович, но думаю, что его движение, очень мощное, красивое, имеющее свою форму и свое лицо, может постепенно и естественно развиваться, и таким образом, вы достигнете своей цели, Николай Петрович.

[...]

Заканчивая наш съезд, хотел бы сказать следующее.

Я не делю людей по крови, по вероисповеданию или по убеждению, на своих и чужих. Для меня любой человек, который любит нашу Родину, кто чувствует ее пульс, кто ощущает и понимает ее желания и пытается помочь ей, — мой брат или сестра. [...]

Много раз в выступлениях моих коллег я слышал слова «в этой стране». Не в «этой», а в нашей стране. Не «этот» кинематограф, не «эти» люди — а наш кинематограф, наши люди.

Власть над вами?.. Вы только подумайте — зачем она и как она вообще возможна, власть над художником? Разве мало мы нахлебались в прошлые времена? Не об этом речь. Но сейчас нужно в одних руках — я имею в виду руководство Союза — собрать наши чаяния, для того чтобы за них бороться. Если мы будем отдельно бороться за «Репино», отдельно за «Болшево», у каждого будут свои интересы и проблемы, а в результате мы потеряем самое главное — то, что может нас удержать, что может нам помочь не стать жертвами любой грубой силы или тонкого ума.

Нам сегодня не Михалков нужен, а Берия. [...] Чтобы я не окончил свою жизнь на этой трибуне [...] не надо меня захлопывать. У меня осталась ровно одна минута шесть секунд. Я вычел ваши аплодисменты. Будете хлопать, вычту еще.

Юлий Гусман

Конечно, зря телевидение показывает заседания парламента. Видите, как это негативно отражается даже на творческих людях: вы начинаете уподобляться не самому лучшему, что мы имеем в своих собственных кругах.

Владимир Семаго, депутат Государственной думы

Замечательный философ Ильин говорил, что обыватель ценит и любит ум и власть, но боится и ненавидит силу и мудрость. Власть может быть подлой, ум может быть коварным. Сила — это здоровье. Умноженная на мудрость, она никогда не может быть использована во вред, а только во благо.

Этот принцип был основой России. Сила и мудрость. И я хотел бы, чтобы у вас хватило мудрости дать нам силы, чтобы вам помочь.

Записала Л.К.

P.S.

Елена Стишова. *Событие, имевшее место в Кремлевском Дворце съездов в конце мая, подвело черту под двенадцатилетним периодом в истории отечественного кинематографа. То был этап экономического романтизма и всеобщей эйфории, необдуманных проб и непоправимых ошибок, закончившийся разорением когда-то богатого Союза и глубоким разочарованием в его руководстве. Бросается в глаза, что этот вроде бы локальный процесс в отдельно взятом творческом содружестве один к одному повторяет процесс общероссийский: разочарование, усталость, безнадежность, неверие в тех, кто еще вчера был желанным лидером. Словом, классическая ситуация смены власти, назревающая обычно к концу двенадцатилетнего исторического цикла.*

Стало быть, итог съезда прежде всего политический. Чего не скрывал Н.С.Михалков в своих послесъездовских интервью. Он прямо сравнивал свою победу с победой демократов в августе 91-го. И предупреждал от роковой ошибки: мол, мы не поступим так, как тогдашние победители, позволившие себе уйти в отпуск, даже не успев обжить захваченные кабинеты; мы будем работать, работать и работать...

Откровенно политический характер съезда породил разногласия в кинематографической среде и общественном мнении. Подавляющее большинство комментаторов оценили приход Никиты Михалкова с командой как «смену вех»: конец демократии в Союзе кинематографистов со всеми вытекающими последствиями и возврат к жесткой кинополитике. Некоторые брали шире, в масштабе страны: репетиция предстоящих президентских выборов.

Подавляющее большинство участников съезда, на который были приглашены все члены Союза, выразили полное и восторженное доверие Михалкову как дееспособному лидеру, оставляя в стороне его политические симпатии. Униженные и оскорбленные демократической властью — это и было большинство съезда, возможно, впервые за последнее десятилетие получившее шанс приехать в первопрестольную за казенный счет, — посмотрели в красивые глаза Михалкова, мужчины обаятельного, сильного, и сказали «да». «Верить» для нас важнее, чем «понимать».

Никита Сергеевич пустил в ход весь свой шарм, не говоря уже о прочих, более хитроумных и рискованных приемах, чтобы выиграть съезд. Многих шокировали именно приемы. Даже у тех, кто разделяет михалковскую идеологию экранного позитива, положительного героя и «любви к родному пепелищу», возникли с ним «стилистические разногласия», как говаривал по другому поводу Андрей Синявский. Зачем нарочно наступать на грабли? Зачем публично «срезать» неугодивших коллег? Зачем окружать тайной то, что должно быть достоянием гласности?

За несколько месяцев пребывания новой команды у руля Союза кинематографистов — в период между съездами — была всего лишь одна пресс-конференци да и та по чрезвычайному поводу: Союз вознамерился в очередной раз делить собственность с Киноцентром. Чуть позже эта силовая попытка была дезавуирована на бумаге за подписью самого Михалкова. Но неприятный осадок остался. И остались непроясненные вопросы. С вновь учрежденным фондом, который, по замыслу, должен навести жесткую финансовую дисциплину в сфере киновидеобизнеса и собранные отчисления инвестировать в кинопроизводство и строительство современных мультиплексов. С уставом Союза, превращающим общественную организацию в подобие номенклатурного учреждения застойных времен.

Все это идет враскосец с михалковскими политическими идеалами «просве-

щенного консерватизма», публично декларируемыми. Консерватизм имеется, но просвещенности остро недостает. Просвещенность образца исхода века с сомнением относится к силовым тактикам — даже при российском мазохизме как родовой черте. Даже при застарелой привычке бояться. Именно эти тактики были пущены в ход на съезде. «И с оглушительным успехом», — подсказывают мне. Но неужели не горько победителю, что его победа одержана на шатком фундаменте очевидного регресса, поворота вспять, спровоцированного энергией протеста против бездарной власти?

Лев Карахан. *IV съезд кинематографистов России, назначенный и проведенный Никитой Михалковым, ожидался и воспринимался прежде всего как его личное шоу. Зрелищный рекреационный эффект, изначально заданный съезду его главным вдохновителем и организатором, был настолько силен, что даже яростные оппозиционеры невольно оказались исполнителями ролей в масштабной, почти оперной (недаром Дворец съездов) постановке мастера. Мне кажется, что в Кремль шли на Михалкова, а не для того, чтобы решить судьбоносные вопросы Союза. Соловьев ли, Михалков ли — все уже давно перестали возлагать на Союз какие-либо серьезные надежды и в большинстве своем поняли, что выживать придется в одиночку. Так хоть не скучать на общем собрании.*

Именно зрелищным инстинктом, а не «демократической апатией», о которой в ином случае, конечно же, вполне своевременно было бы поговорить, объясняется особый настрой зала и расположенность «зрителей» к бенефицианту. Знаменитая михалковская харизма и его неотразимое (пусть для кого-то и отрицательное) обаяние господствовали на съезде фактически безраздельно. Михалков получил максимум того, что мог ожидать — почти гипнотически зависящую от него аудиторию.

Однако было бы крайне опрометчиво утверждать, что Михалков, пользуясь возможностью, повел себя как бесцеремонный и наглый деспот. Он просто очень грамотно, целенаправленно и результативно воспользовался плодами собственного постановочного мастерства. Закрывая на это глаза и пытаясь представить своего оппонента банальным диктатором, так называемая либеральная пресса делает очень большую и, я бы даже сказал, историческую ошибку. Захлебываясь от бессильного гнева и изнывая от почти сладострастного желания побольнее укусить Михалкова, «либералы» рискуют проглядеть реальное развитие событий. А состоит оно, на мой взгляд, в том, что Михалков, вырвавшись из опалы в лидеры, как слон в посудной лавке, порушив на III съезде кинематографистов все священные уставные понятия о секретариате, правлении и т.п., очень быстро, может быть, благодаря своему недюжинному актерскому чутью, обучается азам демократической политики и здравого руководства. Это показали и IV съезд, на котором все, даже недемократические, решения были приняты демократическим путем, и особенно послесъездовская гастроль Михалкова на фестиваль в Сочи.

Его приезд тут же стал событием номер один, и Михалков успешно провел на «Кинотавре» пресс-конференцию, а также мастер-класс. На пресс-конференции он попросил настойчивыми обвинениями в диктатуре не будить в нем настоящего узурпатора и неоспоримо доказал, что форум как собрание всех членов Союза, который он, по сути, созвал, в юридическом смысле является более представительным и правомочным, нежели обычный съезд делегатов, то есть посланцев-выборщиков. Другое дело, что с форумом Михалкову было, вне всякого сомнения, совладать гораздо легче, чем с обычным съездом, ибо форум привлек большое количество людей, слабо ориентирующихся в хитросплетениях кинополитики, зато оценивших уважение, которое оказал им Михалков, прислав каждому вместе с приглашением во Дворец съездов основательно подготовленный пакет рабочих документов, обеспечив иногородних билетами в Москву и жильем в столице. С делегатами — в основном москвичами и петербуржцами, как правило, умудренными негативным опытом, — Михалкову было бы не в пример труднее. Если на III съезде Михалкову было вполне достаточно, чтобы поддержали лично его, то на IV предстояло решить куда более сложные задачи: провести через голосование и изменения в уставе, и эко-политическую программу, и принципиально новый состав

секретариата. Но кто сказал, что политик не должен рассчитывать действия так, чтобы добиться максимально благоприятных условий для утверждения своей линии? И потом так ли уж гибельна и вредоносна для киносообщества политика Михалкова, как об этом безапелляционно говорят и пишут оппоненты? Ведь собранный им рабочий (а не почетный) секретариат при всех возражениях и несогласиях по конкретным персонажам достаточно разнообразен и представителен, и действительно далек от мафиозной и клановой замкнутости, которую «шьют» Михалкову. Планы создания нового фонда, введения акцизов на видеокассеты, желание различными способами аккумулировать в фонде средства на кино при всей пока еще слабой увязке с реальностью тем не менее никак не обнаружили коварное стремление поиметь лишь свою личную, михалковскую, выгоду. А что если фонд действительно станет помогать кинематографистам, избавит хотя бы от таких непопулярных решений, как, скажем, обрушившееся прежде всего на малоимущих решение об увеличении в три раза (с 50 до 150 рублей в день для членов Союза) платы в Доме ветеранов «Матвеевское»?

Что же касается творческой политики, о которой было заявлено на сочинском мастер-классе, то она определенно вызывает сочувствие. Ведь нет сейчас ничего актуальнее диалога о мастерстве не критиков с критиками, а, наконец, практиков с практиками (режиссеров, актеров, сценаристов, операторов между собой). В этом смысле выразительный жест Михалкова, который перед началом своего рассказа о профессии попросил критиков и журналистов в первых рядах уступить место режиссерам и актерам, теснившимся на «галерке», не вызвал ни обиды, ни раздражения. Он был продиктован желанием прямого общения с коллегами. Открывая то, что знает и умеет сам, Михалков обнаруживал при этом стремление к творческому диалогу, надежду на такой диалог в ближайшем будущем[2].

Нет, Михалков не душка и не сладкая конфетка. Много в нем разного. Есть в нем и опасный волевой потенциал, и устойчивые клановые предрассудки (кто не с нами, тот против нас), есть и почти мальчишеское, едва ли уместное в его нынешнем положении желание посчитаться с противниками (так во время сочинской пресс-конференции он не удержался, чтобы не расквитаться с одним из главных своих газетных обидчиков Денисом Гореловым, обозвав его прилюдно, в отместку за ядовитые наскоки, «молью с жалом»), свойственно Михалкову и увлечение риторикой, и артистическое самоупоение и т.д. и т.п. Но очевидно и то, что Михалков, став лидером, реально способен им быть. Ему явно по силам прокладывать новые пути в кинополитике, и — кто бы что ни говорил — на сегодняшний день он не производит впечатление человека, безнадежно зацикленного на самом себе и абсолютно равнодушного к подлинным нуждам кинематографистов. Многое в его действиях, конечно же, будет зависеть от окружения — от того, кто и как станет «играть короля». В данном случае я имею в виду даже не «свиту», а всех, кто прямо или косвенно, через средства массовой информации вступает сейчас с Михалковым в контакт на поле кинематографа. Плохо, если вожделенная «крепкая рука» не встретит ничего, кроме априорной жажды подчинения. Плохо, если одни лишь кристально честные глаза вождя будут гарантировать закон и справедливость. Но едва ли в помощь делу, за которое взялся Михалков, и бесконечная неприязнь, недоверие, агрессия.

Точно так же, как кинопроизводство не двинется без поддержки финансовой, кинополитика — без моральной. И почему в самом деле, когда терять, как известно, нечего, не отважиться на хотя бы частичное, адекватное михалковскому разоружение, почему не проявить готовность к диалогу хотя бы в тех же масштабах, которые уже задал сам Михалков?..

Даниил Дондурей. *Избрание Никиты Михалкова руководителем национального СК сопровождалось по меньшей мере истерией ценностного противления, бушевавшей в прессе как после III, так и после IV съездов кинематографистов. Относительно ее глубинных мотивов у меня есть две гипотезы.*

---

[2] В одном из ближайших номеров мы намерены опубликовать полную запись выступления Н Михалкова перед коллегами — *Прим ред*

Во-первых, на мой взгляд, это реакция возбуждения нашей либеральной, прогрессивной интеллигенции на появление фигуры сильного идеологического оппонента: именно его теперь можно представить раскрепощенной общественности в качестве будущего цензора, авторитарной личности и даже узурпатора нынешних содержательных и экономических свобод.

Дело в том, что завершающийся период самозаказа художников в 90-е годы — к сожалению, приходится признать это — не дал общезначимых в большом историческом Времени результатов, которыми творческая интеллигенция могла бы некланово гордиться. Фильмы постсоветского десятилетия в массе своей по всем статьям (творческая анемия, эстетическая обезвоженность, социальная апатия, стереотипные представления о зрительских ожиданиях) уступают произведениям подневольных 60-х и 70-х. Поэтому так естественна тяга к обнаружению, наконец, настоящего врага. Самой своей активностью он поможет растерявшимся, уставшим от собственных идеологем и общественной невостребованности российским кинематографистам обрести ощутимый смысловой повод для кооперации усилий единомышленников, реанимации не только фантазийных или энергетических ресурсов, но и в конечном счете взыскуемого воспламенения духа. Ведь важнейший компонент творческой энергии в России — так было и так есть — многомерное страстотерпное противостояние власти. Любой и в любой форме.

Во-вторых, по отношению к Михалкову кинематографисты расположились (как бы зажаты) между двумя разными мировоззренческими установками. С одной стороны, существует корпоративная надежда, что любимчик Фортуны сумеет получить (выбить) для кинематографистов у государства значительно больше, чем прежнее руководство, замечательных бюджетных денег. Он вновь, как и двенадцать лет назад, сделает из Союза силу, которую власть имущие не смогут игнорировать. Наведет директивный порядок в рассыпавшейся отрасли. Лидер-прагматик, умелый хозяйственник, эффективный политик, блестящий популист — ну разве это не замечательно, не выгодно для нас — кинематографистов?

С другой стороны, не хочется поступаться и возможными издержками альянса с сильной личностью: а вдруг новый вождь лишит сладкой профессионально-общинной безответственности, уменьшит влияние прежних демократических институтов, проявит себя как почвенник-монархист, администратор, чуждый служению радикальному искусству? Как тут не бояться!

Единственное, что упускают из виду свидетели грядущего конца демократии в кино, — в этой сфере культурной практики при всех своих издержках, отступлениях и поражениях давно уже действует рынок. Он очень медленно, но тем не менее неотвратимо расширяет пространство своего воздействия. А рынок потому и называется «невидимая рука эффективности», что избегает усиления одного хозяйственного игрока, причем избегает этого в автоматическом режиме.

Можно, конечно, время от времени пытаться менять правила игры на поле кинорынка, откручивать гайки у соответствующих механизмов, но нельзя изменить его внутреннюю сущность, которой противопоказаны авторитарность, монополизм, уменьшение многообразия. Ни один конкретный персонаж, даже Никита Сергеевич Михалков, не в состоянии его полностью контролировать. Этому будут противиться самые фундаментальные движущие силы рынка — такие, как возмещение затрат, личная экономическая ответственность, извлечение прибыли. То есть, как это ни покажется парадоксальным, главный союзник лидера киносообщества, каковым объявлен зритель, как раз и будет гарантом независимости кинематографа.

Поэтому — не бойтесь!

Я сказал на III съезде, повторю и сейчас: я готов взвалить на свои плечи этот груз при условии доверия, полного доверия. Сейчас только это может нас спасти. Это не значит вовсе, что я прошу полномочий, чтобы кого-то унизить или подобрать под себя то, что мне не принадлежит. Я не хочу через какое-то время, если Господь даст дожить, на следующем съезде сказать вам: «Дорогие мои, у нас ничего не получилось, потому что вы не дали нам то, что мы просили».

Никита Михалков

Я никогда не забуду лозунг, который три года назад увидел в саратовском киноклубе: «Из всех кино для нас важнейшим является искусство».

Марлен Хуциев

Фото И.Гневашева

Р Е П Е Р Т У А Р

Леонардо Ди Каприо и
Кейт Уинслет
в фильме «Титаник»

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Старое вино в новых электронных бутылках

> Все это хорошо, но не забыть бы вернуться.
>
> **Братья Стругацкие. «Гадкие лебеди»**

В одном научно-фантастическом произведении 60-х годов обыгрывается следующая ситуация: некие невидимые и зловредные пришельцы — этакие сгустки энергии — оккупируют Землю. Собственно, оккупация заключается в том, что напрочь исчезает электричество: энергетические существа питаются чистой энергией и сразу же сжирают весь ток — лампочки не загораются, моторы не включаются, компьютеры не работают, транспорт останавливается и т.д. После долгих и безуспешных попыток бороться с этим наваждением (пришельцы себя никак более не проявляют), человечество смиряется и покорно откатывается в доэлектрическую эпоху — свечи, камины, уголь, дилижансы, конки, лучины, долгие темные ночи, улучшение экологии, натуральное хозяйство. Электрическая инфраструктура приходит в негодность, однако на всякий случай поддерживается работоспособность нескольких контрольных генераторов, которые периодически запускают для проверки — вдруг едоки электричества покинули планету и можно будет включить уцелевшие тостеры и чайники? Но нет, электричество исчезло бесследно, генераторы не включаются.

Сейчас примерно такая ситуация в (кино) искусстве. Решено окончательно и бесповоротно (если вспомнить высказывания Адорно допостмодерной эпохи по поп-музыкальным поводам), что эпическое и пафосное в области подлинного, высокого искусства невозможно, что

«Титаник»

«Титаник»
(Titanic)
Автор сценария и режиссер **Джеймс Кэмерон**
Оператор **Рассел Карпентер**
Художник **Питер Ламонт**
Композитор **Джеймс Хорнер**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Кейт Уинслет, Билли Зейн, Кэти Бейтс и другие**
20th Century Fox — Lightstorm Entertainment — Paramount Pictures
США
1997

это в лучшем случае «замшелый академизм» и/или «эксплуатация бесполезного», в худшем — «организованное отсутствие смысла», находящееся в безнадежной оппозиции к подлинному искусству «непросветленного страдания», создающее кичевые лазейки для ложных надежд, иллюзий и самообольщений, а также уводящее от истинного. Впрочем, такое положение вещей существует еще с модернистских времен, все к нему привыкли, как к контролируемому раку, и никто, собственно, это и не оспаривает (не включает запасной генератор). Тут надо отметить, что применительно к голливудскому кино все это не совсем корректно, поскольку оно особенно и не ощутило «конца эпики», перманентно пребывая в эйфории «непрерывности большого стиля» (лишь один раз прерванной контркультурным отрезвлением). Однако все-таки между тем, что сделал Кэмерон в «Титанике», и рядовым блокбастером есть небольшая, но существенная разница.

Что это — суперкич, обычный рецидив голливудской гигантомании (вообще-то попытки реанимировать большой голливудский стиль вбухиванием денег тоже особо не выходили — история one hit wonder'а Майкла Чимино тому веское подтверждение) или действительно «что-то случилось»? В воздухе запахло весной, свежей краской и озоном, в пустой комнате стали слышны голоса, сгнившие интерьеры восстали из праха, пеньки вишневого сада проросли, реализм восторжествовал, выжженная земля заколосилась, генераторы заработали, появилось электричество?

С одной стороны, понятно, что «контрольный огонек на генераторе» увидела прежде всего армия современных кинозрителей (которая в данный момент и обеспечивает невиданный, первый за историю кино миллиард долларов прокатных сборов), стосковавшаяся по большому, цельному, унесенному ветром.

С другой стороны, не все так просто. Сам Кэмерон произносит (если обобщить его высказывания) стандартные слова профи о сбалансированном художественном решении, правильном кастинге и тщательной проработке деталей. Однако это не объясняет бешеный успех. Ведь Кэмерон — один из основателей голливудского постмодерна, мастер создания «будущего из настоящего»: «Я взял реальную винтовку М-16, совместил ее с пистолетом-пулеметом Томпсо-

«Титаник»

на... и получился фантастический бластер». Вот и на этот раз Кэмерон перевернул формулу, создав «прошлое из настоящего».

Ушедшая эдвардианская реальность начала века создается изощренными цифровыми средствами. Например, в сцене первого поцелуя главных героев все, за исключением самих Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет, синтезировано на компьютерах. Даже люди на втором плане. Или этот изумительный облет «из цифрового пространства» цифровой модели лайнера: и птицы, и дельфины, и люди на палубе — все это виртуальное, существующее в файлах программ цифровой мультипликации... Причем то, что изображение виртуальное, искусственное, «лучше, чем было в жизни», дает неожиданный обратный гиперреальный эффект — эффект воссоздания из материальных обломков (реального разломившегося лайнера, лежащего на глубине четырех километров) новой виртуальной, параллельной действительности.

И, конечно, очень многое решили Кейт Уинслет и Леонардо Ди Каприо.

Именно их свежее присутствие в конечном итоге срывает мох с формулы большого голливудского фильма (мелодрама плюс фильм катастроф или, если конкретизировать формулу, «Приключения Посейдона» плюс «История любви»). И дело не только в их артистических данных и качествах (весьма высоких). Ведь молодые люди поствикторианской (или эдвардианской) эпохи, то есть идущие непосредственно перед «потерянным поколением» (судя хотя бы по Генри Джеймсу или Эдварду Моргану Фостеру), все же не были до такой степени внутренне свободными, какими их столь уверенно репрезентируют здесь Уинслет и Ди Каприо. Оба — дети радикалов 60 — 70-х (контркультурников и/или хиппи), причем поначалу их использовали в основном в кино «арт-хаус» (например, в фильме «Небесные создания» — Кейт Уинслет, «Полное затмение» — Леонардо Ди Каприо).

Как известно, контркультура в современности трансформировалась в поиски новой духовности «по ту сторону» «выжженной земли», к некоей новой «пост/внеконфессиональной» духовности с эластичной этикеткой «нью-эйдж». И молодые герои «Титаника» — явные представители именно этой духовной волны, как бы они ни стилизовались автором (и вполне удачно) под «эдвардианцев». Вот и оказалось, что если добавить в перегоревшую голливудскую лампочку «большого стиля» немного вольфрама «новой (нью-эйджеровской) духовности», мумия неожиданно начинает успешно имитировать жизнь.

Конечно, можно увидеть в герое Ди Каприо так и не добравшегося до Америки ее нового великого живописца-реалиста, который спас бы новое американское искусство от «падения в авангардизм», или вообще увидеть в фильме и судьбе героев самоочевидную метафору гибели эпохи. Однако фильм смотрят «со страшной силой» все-таки не из-за этого. Трактовок может быть много. Но именно наложение «новой духовности», излучаемой молодыми героями, на жажду «большого и серьезного» и решило успех картины.

Чем, собственно, «Титаник» отличается от «Приключений Посейдона» и «Истории любви». Хотя с «Историей любви» в свое время случилась похожая история. Фильм появился в 1970 году — непосредственно сразу же за «Беспечным ездоком» — на волне отката зрительского интереса к контркультуре, и интерес к мелодраме восстановился обвально. Сейчас вроде бы ситуация не совсем похожа на конец эпохи «детей цветов», но в конце века в воздухе снова витает идея смены парадигмы.

Между прочим, «Титаников» было уже очень много (в Internet Movie Database я насчитал более двадцати), предыдущий, кстати, вышел прошлым летом (телевариант). Но только последний фильм «сделал это».

Впрочем, сейчас, когда началась массовая истерия типа битломании 1964 года, когда люди ходят на фильм, соревнуясь, кто его посмотрит большее количество раз, нужно иметь в виду, что по-настоящему генератор все-таки не заработал. «Титаник» Джеймса Кэмерона — это роскошная, очень правдоподобная, но реконструкция большого стиля. «Все это хорошо, но не забыть бы вернуться», — заметил Виктор Банев, главный герой «Гадких лебедей» братьев Стругацких, наблюдая выход на солнечную лужайку повзрослевших после окончания дождя детей, якобы несущих некую окончательную правду, которая оказалась всего лишь очередным объектом переваривания для массовой культуры.

ОЛЕГ АРОНСОН

Плата за присутствие

Несколько лет назад, когда Сидни Поллак снимал фильм «Фирма», ему понадобилось, чтобы герой Тома Круза ездил на «Мерседесе». Режиссер уже учитывал в смете дополнительные затраты на то, чтобы уладить отношения с известной автомобильной компанией, как вдруг выяснилось, что «Даймлер-Бенц» не только не требует денег, но даже готова взять на себя расходы по производству рекламных плакатов к фильму. Единственное условие — присутствие машины с Томом Крузом на плакате.

В этой истории до недавнего времени трудно было усмотреть что-либо особенное. По крайней мере до выхода на экраны «Титаника» Джеймса Кэмерона. Между Поллаком и Кэмероном времен «Терминаторов» нет принципиальной разницы, но «Титаник» отмечает уже совсем иное отношение к кино.

Рискну утверждать, что последний фильм Кэмерона — вещь удивительная и по-своему выдающаяся. Больше того, «Титаник» для истории кино может быть вполне сравним по значимости с первыми лентами братьев Люмьер, с «Потемкиным», с «Гражданином Кейном»... Речь вовсе не идет о его художественных достоинствах. Дело также и не в колоссальном зрительском и коммерческом успехе. Достигнутый успех, скорее, важный момент, который позволяет утвердить на примере «Титаника» новый способ существования кино в современном мире.

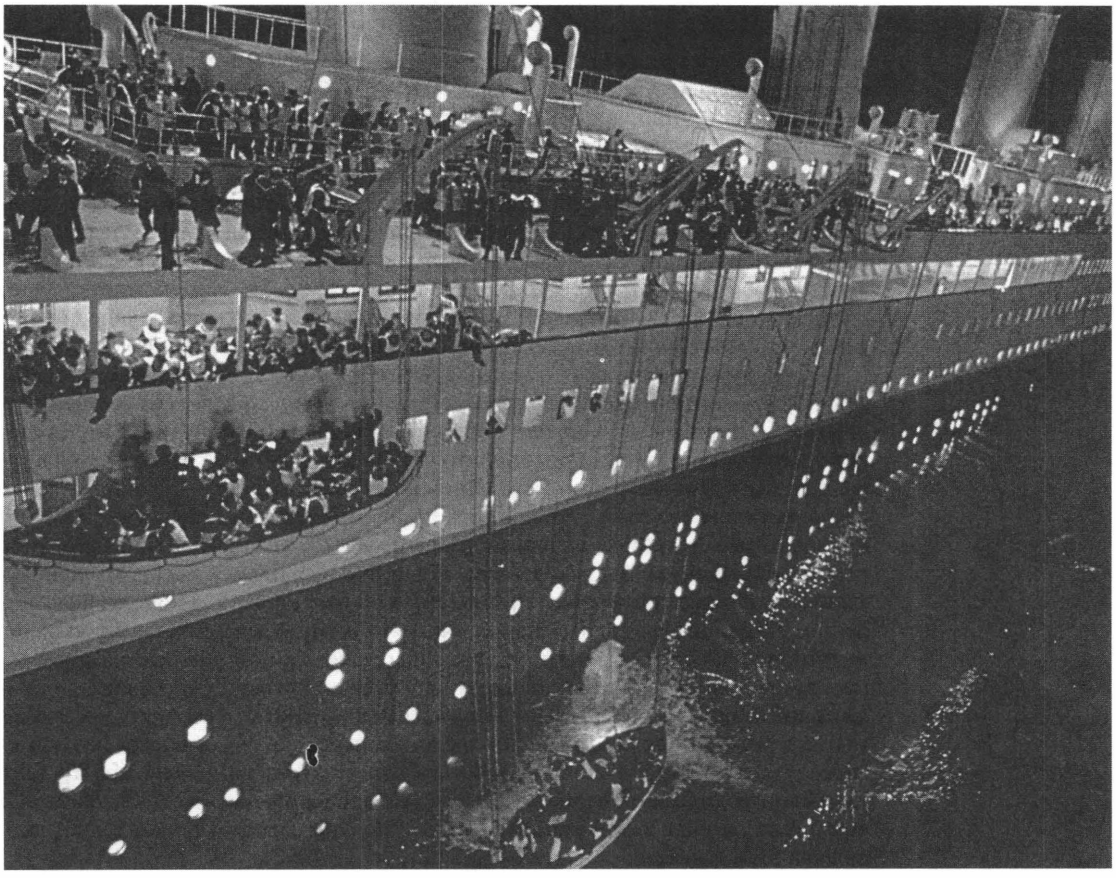
В чем же особенность последней ленты Кэмерона? Нет, совсем не в том, что затраты на фильм оказались наивысшими за всю историю мирового кино. И даже не в том, что прибыль превзошла все самые радужные ожидания. И, конечно, не в рекордном количестве номинаций на «Оскар» и выигранных статуэтках (их количество вполне могло бы быть и бóльшим). Всякий раз кто-то должен быть на вершине успеха. Сегодня это Кэмерон. Но не это удивительно. Удивительны в «Титанике» деньги, которые перестают быть только количеством денег, а становятся самостоятельной, особенной реальностью. «Титаник» уже не фильм в привычном смысле. Он немыслим без затрат, но не потому, что он грандиозен, а потому, что затраты стали важной дополнительной компонентой успеха. Этот фильм немыслим без журналов, газет и телевидения, рассказывающих о затратах. Этот фильм вообще немыслим в традиционных координатах киновосприятия и даже в координатах той голливудской киноиндустрии, которая продолжает существовать, продолжает производить крупномасштабные зрелища, то есть продолжает так или иначе соотноситься с растущими зрительскими запросами. Ведь если мы зададимся вопросом, что есть в самом этом фильме нового, особенного, неожиданного, чего раньше не было, то должны честно признать: ничего. Что касается зрелища, то в истории кинематографа можно найти много гораздо более поразительных сцен, чем тот минутный эпизод из «Титаника», прокрученный многократно в сотнях телевизионных передач, где взмывает вверх корма корабля перед его окончательным погружением в воду. Профессионализм режиссера и всей команды, удерживающих внимание зрителя более трех часов, конечно, не вызывает сомнений, тем более что в их распоряжении очень простенький (почти камерный) мелодраматический сюжет. Однако и этим никак не объяснить резонанс, вызванный картиной. Многие пытаются связывать интерес к фильму именно с темой гибели «Титаника», которая почему-то сейчас (вдруг) оказалась крайне актуальной, но эти интерпретации не более чем домыслы: несколько десятков фильмов на эту тему, в том числе и американская лента 1996 года, не имели даже близкой по масштабам реакции.

Можно перечислять и далее, но в самом фильме мы вряд ли найдем это что-то, что делает его выдающимся произведением. Это что-то с очевидностью расположено вне фильма. И это — трата, грандиозная по масштабам и безрезультатная. Зритель не может считать результатом «прибыль», он должен увидеть зрелище в самом фильме, но единственное зрелище, которое предлагает «Тита-

ник», — роскошно истраченные средства. Бессмысленная трата становится настоящей темой фильма, а гибель «Титаника» оказывается удачной ее метафорой, усиливающей эффект присутствия при исчезновении самой реальности. При этом тщетность человеческих сил, когда-то вложенных в сам корабль, гибель людей, потеря любви и даже бриллиантов меркнет перед финансовыми вложениями в этот фильм, растворяющимися прямо на глазах с каждой прошедшей минутой.

Нет, не совсем верно, что деньги, становящиеся здесь знаком самой реальности, исчезают на наших глазах. Они исчезают не в тот момент, когда гибнет построенный специально для фильма «Титаник». Самого исчезновения тоже нет внутри фильма. Исчезновение — это целая история, история о том, как делалась картина. Нам сообщают об огромной копии корабля в девять десятых натуральной величины, о чудесах технологии, позволявших воде подниматься с той самой скоростью, с какой она поднималась при погружении реального корабля, о специально воссозданной посуде, точно такой же, которая была на самом «Титанике», и так далее и тому подобное. Но... Но ничего этого зритель не видит. Все эти ухищрения и средства, затраченные на них, находятся за пределами здравого смысла. В эпоху современных компьютерных технологий, когда на экране оживают динозавры Спилберга, такая статичная вещь, как корабль, не может стать проблемой изображения. Кинематограф достаточно развит, чтобы создать «эффект реальности» и более простыми средствами. Никто не в состоянии замерить скорость, с которой поднимается вода в кадре, да это никому и в голову не придет. Тем более массовому зрителю безразлична посуда на столе в ресторане... Однако возможность и вполне естественное желание сэкономить на всем этом превратили бы Кэмерона в Поллака. Поллак тоже мог бы обойтись без «Мерседеса» Круза, и это бы существенно на фильме не отразилось. Но в тот момент, когда ему зачем-то понадобился именно «Мерседес», он вышел за пределы картины — в мир рекламы, в мир медиа, в тот мир, где реаль-

«Титаник»



ность уже иная. Эта другая реальность удивила Поллака, но не более того. Кэмерон же превратил ее в реальность кино.

Зритель «Титаника» уже смотрит не просто фильм, он одновременно удостоверяется во всех историях, поведанных ему с телеэкрана, из газет, из Интернета, в историях о затратах, о том, как снимался этот фильм. Зритель присутствует (и этот удивительный эффект кино сохраняется) при символическом акте траты денег, хотя эффект присутствия создает «воссозданная» гибель «Титаника». Можно сказать, что Кэмерон невольно использует кино в качестве способа ощутить немыслимые деньги (доселе абстрактные) как саму реальность. Фильм «Титаник» — оживление историй о деньгах, которые волнуют обывателя, которые относятся сегодня к сфере естественных интересов повседневного человека, но в этом интересе признаваться не совсем прилично. Мы якобы сопереживаем героям, мы якобы смотрим кинозрелище, но это уловка. Мелодрама слишком проста и схематична, зрелища маловато. Это лишь приличествующие схемы для разрешения «неприличных» желаний. Они выполнены профессионально и просто: ничто не должно отвлекать от главного — от переживания экстаза утраты самой реальности.

Мы знаем все заранее, мы наполнены информацией обо всем, что может быть увидено в фильме, самые зрелищные сцены мы уже видели по телевизору, музыка уже во всех хит-парадах... Мы знаем даже больше, чем можем увидеть. Такая полнота реальности может только утрачиваться. Выясняется, что кино не просто справляется с исчезающей видимой реальностью, но справляется с этим успешно.

Кэмерон создал выдающийся фильм, но не фильм как *произведение* (а были ли *произведениями* работы братьев Люмьер?). «Титаник» как произведение не существует. Значительность его в другом: в нем кино обретает некий новый предел, за которым оно уже не-кино. Этот предел — *присутствие.*

Столь частые сегодня рассуждения о «конце кино» благодаря фильму Кэмерона получают дополнительное измерение. «Конец кино» стали ощущать уже давно, еще тогда, когда в фильмах появились звук и слово. И все размышления на эту тему исходили из того, что у кино есть некоторая сущность, которая может быть потеряна. Эта сущность заключалась в особом способе представления реальности. Реальность так или иначе была основной темой рефлексии об основах кино, а кино осмыслялось как способ присутствия при самой реальности. «Титаник» не просто фильм (совсем не фильм). Это еще в некотором роде и идеальный проект кино по Кэмерону. Проект восстановления реальности, который в своей основе является противоположным по сути кулешовскому монтажному ее собиранию. Однако восстанавливая физическую реальность «Титаника», совершая сверхусилие, выраженное в сверхзатратах, усилие, результатом которого становится фильм-ничто, Кэмерон открывает виртуальность кинематографического присутствия. И это виртуальное присутствие оказывается открыто желаниям современного зрителя. Кино становится пространством присутствия, где реализуется *немыслимое* современного обывателя, где он находит место для своего обыденного *возвышенного* (не случайно в этой связи даже то, что корабль-копия чуть меньше оригинала). Но это становится возможным именно потому, что реальность в кино не воссоздается а утрачивается. Символическая жертвенность жеста Кэмерона — восстановление реальности для ее утраты, да еще усиленная самой темой гибели, высвечивает неустранимое желание зрителя — *присутствие* (безотносительно какой-либо реальности вообще). Таким образом, «Титаник» — фильм, в котором сущность кино (в любом ее понимании) практически устранена. Пойдя по пути исчезновения, Кэмерон не столько угадал какие-то зрительские ожидания, сколько интутивно уловил этот момент утраты физического и материального мира в самой природе кино: реальность виртуализуется, ее значение ослабевает, обнажая саму структуру присутствия, которая неизбежно втягивает зрителя с его самыми разными желаниями. Кино предстает перед нами как пустое секуляризированное пространство современного культа, одно из редких пространств где «мы» продолжаем ощущать присутствие вопреки реальности. Здесь мы всё еще неотчуждены, открыты друг другу... Но этот медитативный сеанс, увы, должен быть оплачен.

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Дикарь эпохи New Age

Оригинальное название фильма, вышедшего в наш прокат под названием «Тайны Лос-Анджелеса», — L.A. Confidential, что, по всей видимости, можно перевести и как «Лос-Анджелес, в собственные руки». Конфиденциально, то есть. Но сам фильм как раз не предполагает строгой конкретности адресата — он демократичен в худшем смысле этого слова, представляя собой образец циничного культурного и жанрового популизма. И в этом его своеобразное флагманство. Во всяком случае, с картиной произошло примерно то же, что и с ее героиней Хелен в исполнении Ким Бэсинджер. Преимуществом этой топ-путаны, помогавшим ей в ее нелегком ремесле, было разительное сходство с Вероникой Лейк, кинозвездой 40-х, игравшей, к примеру, в «Стеклянном ключе» (1942, режиссер Стюарт Хейсли) и «Голубой Далиле» (1946, режиссер Джордж Маршалл). У «Тайн Лос-Анжедлеса» тоже есть первоисточник. Целый ряд первоисточников. Этот фильм — своего рода каталог расхожих приемов и штампов, присущих разным жанрам, но впервые, может быть, встретившихся в рамках одной картины. И самое удивительное, что мини-модели различных киножанров воспроизведены в «Тайнах...» с исключительной скрупулезностью и аккуратностью.

Итак, модель первая. Связана с главным героем картины. Культурно-кинематографический код — «внутреннее расследование». Отчаянно честный молодой полицейский, одержимый карьеризмом первопоселенческой породы (самореализация в деле, вознаграждаемая общественным признанием), сталкивается с коррупцией на службе. Он выводит начальников-коррупционеров на чистую воду и дает волю карьеризму теперь уже иного толка, так сказать, карьеризму чистой воды, ибо идейная девственность молодого копа утрачена по ходу запутанного и искусительного для него сюжета.

Модель вторая. Связана со вторым по значимости персонажем, который и в зрелом возрасте переживает смерть матери от побоев отца. Код — «специалист». Честный, но психологически травмированный полицейский. Травма — детская (мотив несчастного детства постоянен для фильмов с этим сю-

«Тайны Лос-Анджелеса». Бад Уайт — Расселл Кроу

«Тайны Лос-Анджелеса»
(L.A. Confidential)
По роману Джеймса Эллроя
Авторы сценария **Брайан Хелдженд, Кёртис Хэнсон**
Режиссер **Кёртис Хэнсон**
Оператор **Данте Спиноти**
Художник **Билл Арнолд**
Композитор **Джерри Голдсмит**
В ролях: **Кевин Спейси, Расселл Кроу, Ким Бэсинджер, Гай Пирс, Дэнни Де Вито**
Monarchy Enterprises B.V. and Regency Entertainment
США
1997

«Тайны Лос-Анджелеса». Линн Брокен — Ким Бэсинджер

жетным посылом и легко акцептируется представителем американского среднего класса, являющимся постоянным посетителем, с одной стороны, кинотеатров, а с другой — кабинетов психоаналитиков). Этот полицейский старается избыть страдание, укоревнившееся в нем чувством вины, находя выход в резких, часто насильственных действиях по месту работы.

Модель третья. Соотносится с линией мужского и служебного соперничества главных героев. Код — «Буч Кэссиди и Санденс Кид»; мотив: напарник — твое второе «я». Двое мужчин в мире беззакония и насилия преодолевают в процессе развития интриги и инстинкт соперничества, и недоверие друг к другу.

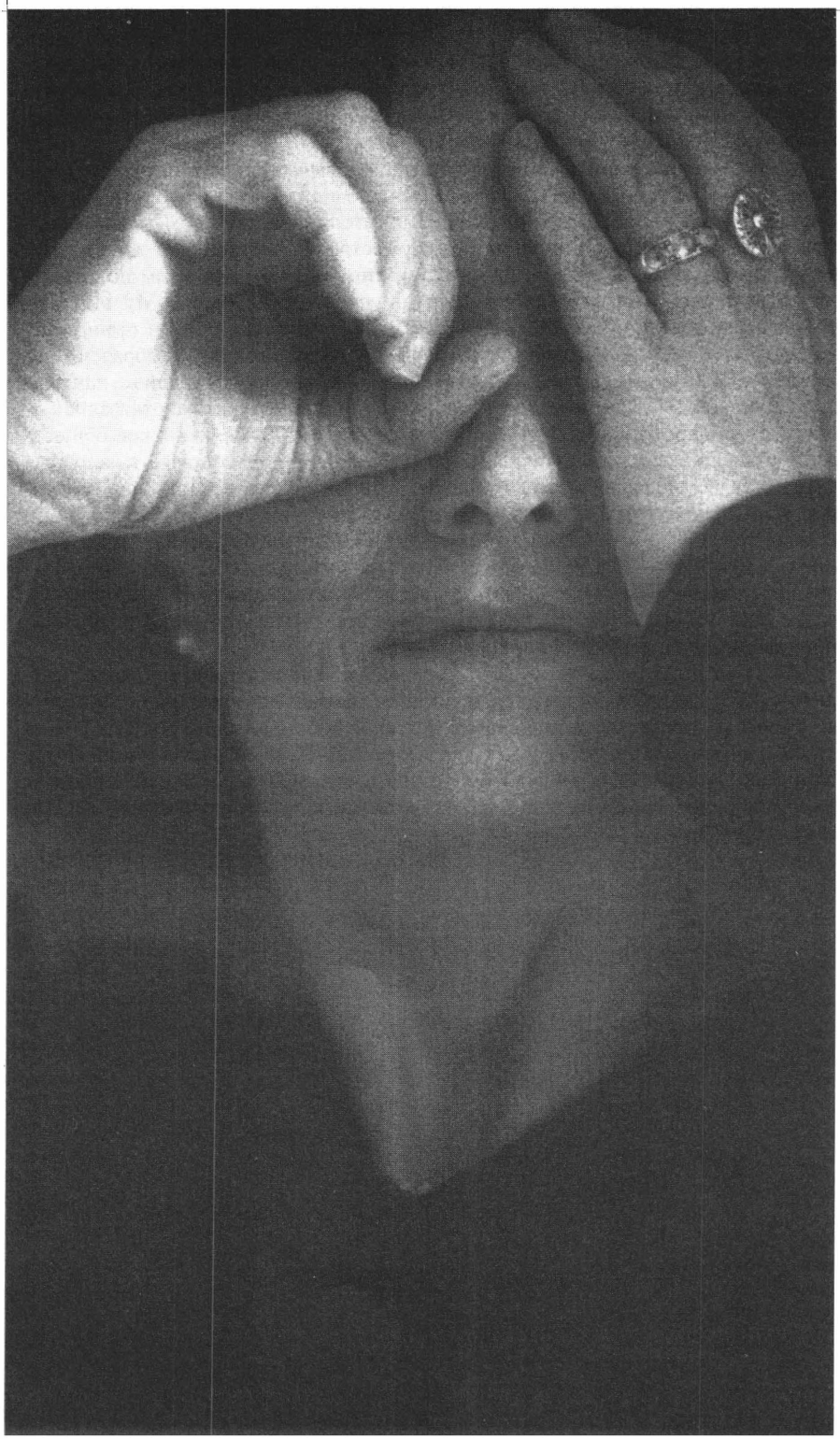
Модель четвертая. Соотносится со временем действия картины (начало 50-х). Этакое «честное ретро», ретро ради стиля ретро. Код — «Пули над Бродвеем», «Хэммет». Так же, как в Лос-Анджелесе любуешься знаменитым калифорнийским стилем в архитектуре (spanish colonial revival — «испанское колониальное возрождение» знакомо всем зрителям телеканала РТР по заставке «Санта-Барбары»: узкокостно-стройная колоннада какой-то гасиенды на фоне калифорнийского неба, бесстыдного в постоянстве синего цвета), в «Тайнах Лос-Анджелеса» любуешься old hollywood revival — до щемящей горчинки от кроя пиджаков, мужских стрижек, будто выполненных под лозунгом «мачизм в мирных целях», и женских завитков ниже плеч, ныне недопустимых и, по всей видимости, безвозвратных.

Модель пятая. Связана с главным женским образом. Код — неизменно-элегантные чандлеровско-хэмметовские экранизации 30-х, 40-х, 50-х да и любичевская «Ниночка» отчасти. Ким Бэсинджер здесь утрачивает себя буквально, ее героиня — не ее героиня, а чужая. Бэсинджер вынуждена играть роль, уже сыгранную Лейк, она вынуждена подражать той дважды — исполняя волю сценаристов, режиссера, гримера и сутенера своей Хелен. Бэсинджер в «Тайнах...» — Вероника Лейк из «Голубой Далилы», порочна и независима, но добра столь же неизбывно, сколь и прекрасна. Она услада путника, усталого мускулинного пилигрима, оставляющего ради нее дороги жизненных борений. И ностальгична по сути. Ведь позже, когда феминизм войдет в фазу борьбы на уровне быта и брачных контрактов, этого сорта киноперсонаж утратит положительность, станет «ледяной страстью», «телом как уликой»... Словом, она станет социально опасна, так как в ней проявится одержимость «основным инстинктом» — агрессией, в которой она сравняется с мужчиной.

И вот что странно: Бэсинджер получила «Оскар» и «Золотой глобус» именно за чужую роль, за то, что вынуждена была подражать. За утрату неподражаемости. За отказ от собственной стильности в угоду сходству с кем-то давно, казалось, забытым. Это ли не метафора торжества в американской жизни идеи мультикультурализма. То есть бытового принципа, знакомого нам по коммунальным кухням нашего детства: «Подвиньтесь, не одна живете». Мультикультурализм, подразумевающий мирное соседство различных форм и принципов социального и национального существования, таким образом, добрался и до кино. «Тайны Лос-Анджелеса» предъявляют нам мультикультурализм, так сказать, жанровый. И, что особенно любопытно, авторы его так же отказались от идеи «плавильного котла» в кинопроизведении, как и американское общественное сознание в социальной реальности. То есть они представляют жанровые модели, не переплавляя их в нечто целое, а так и оставляя в неприкосновенности. Картина в результате распадается на элементы жанровых конструкций, но становится симпатичной практически всем. Потому что она трогательна. Трогательностью этой «Тайны Лос-Анджелеса» напоминают героя «Моби Дика» — дикаря Квикега. Чем больше навыков-штампов-моделей цивилизованного поведения он старался усвоить, тем очевиднее становилась его дикость, его неприкрытая, уязвимая неискушенность.

Вот и «Тайны...» симпатичны этой своей как бы недоделанностью-неискушенностью: и триллер не триллер, и экшн не экшн, и не «история о проститутке с золотым сердцем», и не история о роковой мужской дружбе, и не роман профвоспитания... Скорее, это деконструкционированный жанр — экшн эпохи New Age. Представляющий сознание конца тысячелетия, конца всех мировоззрений и философий. Сознание, равно терпимое ко всем проявлениям жизни. И ко всем жанрам.

КОММЕНТАРИИ



ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

Метаморфозы русской души

На обломках советской империи взросли и обрели некий статус десятки империй, которые прежде состояли в числе обыкновенных государственных служб. Если прежде усилия нации худо-бедно, но шли от окраин к центру, от основания к куполу, от фундамента к завершающей его высоте, то теперь дробление и центробежный процесс стали знамением времени. В империи политической все делается для политиков, в империи нефти и газа — для королей нефти и газа, на телевидении — для тех, кто мелькает на экране, а в империи изящной словесности — для ее творцов.

Со своим уставом туда не суйся, с десятью заповедями не подходи. Из этих заповедей священной осталась одна, да и то переиначенная на новый лад: «Не упоминай имени хозяина твоего всуе».

В советские времена тоже требовали верноподданности, но скорей по отношению к идее, нежели по отношению к личности. Если о Сталине сочиняли романы и повести, то о Хрущеве и Брежневе их никто не сочинял. Поклоняться им можно было иносказательно, то есть в виде поклонения той же идее, наглядно осуществленной в господствующем порядке вещей.

Существовала и категория литераторов (гораздо реже — журналистов), которым разрешалось некоторое вольномыслие. Их держали для демонстрации плюралистичности режима, его «мягкости». Запад должен был знать, что и у нас поощряются строптивые таланты.

Сегодня Западу на это наплевать. Он никогда не боялся нашей культуры, он боялся наших ракет. И этот страх, как и страх перед неуправляемой «русской душой» (которая этими ракетами и управляет), заставлял его отваливать деньги на изучение Толстого и Достоевского.

По ним и вычислялась «русская душа».

Сейчас, по мнению Запада, она усмирена. Русский строит капитализм, русский мостит дорогу в супермаркет. И потому для Запада он неинтересен. Разоружается не русская армия, а русская духовная субстанция, что дороже, чем уничтожение каких-то ракет. И это при том, что внешне восстанавливается все «русское»: церковь, храм Христа Спасителя, герб, флаг, гимн, ордена. Зайди сегодня на любой рынок — там увидишь часовню. Часовни усеяли улицы и переулки, по количеству они могут сравняться разве что с числом банков.

Идея обогащения, однако, совершенно противоречит этому маскараду. Острия банковских небоскребов выше, чем купола церквей. Они ближе к небу нового «рая», который обещает утехи не в будущем, а в настоящем.

Русский человек привык жить будущим.

Ради этого будущего он готов был жертвовать всем, что имеет, — даже собственной жизнью. Мечта о «святой Руси», о русском Беловодье (сейчас ее называют утопией) поднимала его дух и позволяла выстоять.

Нынче он остался один на один с настоящим.

Я думаю о том, как осваивается «русская душа» в мире денег. Отношение нашего народа к деньгам — двоякое. С одной стороны, уважительное, с другой — почти презрительное. Деньги ценятся как плата за труд, а нищета и безденежье связываются с праздностью и ленью. «Не дорога и честь, коли нечего есть», — говорит пословица. «И правда тонет, когда золото всплывает», — гласит другая. В «Пословицах русского народа» есть и более веские признания силы денег: «После Бога деньги первое», «Денежка не Бог, а полбога».

Но Бог тем не менее занимает первое место. А оттого порча, идущая от обладания большими деньгами, не вызывает сомнений: «Богатому черти деньги куют», «Пусти душу в ад, будешь богат». Осуждается, как мы видим, *не достаток, а богатство.* «Мамон гнетет, так и сон неймет».

И, наконец, подводится итог всему сказанному: «Правда тяжелее золота, а на воде всплывает».

Выходит, что правда и богатство — две вещи несовместные. Тут «русская душа» играет против правил, по крайней мере, принятого нами сегодня символа веры. Ведь долларовый ветер уже который год дует над страной. Денежные выигрыши на телевидении, денежные премии писателям, «букеры» и «антибукеры», «триумфы» и прочая — и всюду конверты, чеки, пачки банкнот и вокруг них фуршеты, топтания знаменитостей, позор забвения о ближнем.

А где-то в городе Пскове, где улицы плохо замощены и люди одеты бедно, создается симфонический оркестр. И благодарная публика спешит в театр, чтоб послушать в его исполнении Рахманинова и Бородина. В июньские пушкинские дни я видел, как плакали мои соседи по партеру, слушая финальную сцену из оперы «Евгений Онегин», где молодые, почти юные Татьяна и Онегин, оба страдая, расставались навсегда. А во время литии на могиле Пушкина (уже в Святых горах) монахи, тоже молодые, склонив головы, пели молитвы по убиенному поэту. Лица у них были изможденны и бледны, а черные одежды оттеняли эту бледность.

Чувствовалось, что виной тому строгий пост и непритворная вера.

Как они отличались от сытых московских иерархов, крестным знамением освящающих в аэропорту Шереметьево прибывшего из-за границы золотого тельца — главу «Русского золота».

Во Пскове я не видел ни одной вывески, на которой было бы написано «Обмен валюты». Ясно, что валюты нет, но зато побелены и обновлены старинные церковки, прячущиеся за деревьями, как грибы-боровики в тенистом лесу. Аскетично их убранство, небогаты алтари, нет росписи на стенах, а в окошки через маленькие круглые отверстия пробивается скупой свет. И у каждой — по своей соседке-звоннице, тоже белой, как бы одетой в подвенечное платье, такой скромнице, такому стыдливому подростку.

Конечно, среди вновь образовавшихся империй есть и империя церкви. Но не о ней речь. Поговорим о том, что мне ближе: об империи литературы и империи телевидения.

Когда меня в 1988 году впервые пригласили на ТВ, там еще существовал пиетет перед словом. Литература не считалась гарниром к политике, хотя о культурных новостях сообщалось традиционно в конце выпуска «Времени». В так называемой «литдраме» работало много культурных людей. Может, самые образованные и бежали сюда, чтоб спастись от пропагандистского бича, который свистал тогда над Останкино.

Коммунисты, как ни странно, понимали цену слова в России. Они приняли по наследству *гуманитарную страну,* где не только отметка по сочинению считалась определяющей на выпускных и приемных экзаменах, а писатель, литература, язык были лицом нации.

Сегодня слово сделалось подсобным средством для передачи фактов.

Резкое падение языкового запаса — верный признак обмеления чувств. И — обмеления духа. Если перестроечное телевидение поднималось до высокой несоветской риторики, то ныне риторика — антисоветская, то есть коренным образом сменившая свой словарь, но не ставшая от этого богаче. На смену советскому официозу пришел постперестроечный официоз. Это риторика амикошонства, риторика застолья и «душевного» трепа. Более того, чем обиль-

нее в этой речи вращается словесный мусор, чем смелее прорывается ненормативная лексика — тем ближе, кажется, ведущий на телевидении стоит к народу, к зрителю. Развязность языка стала фирменным знаком его свободы.

Так говорят все: писатели, артисты, кинорежиссеры, банкиры, криминальные авторитеты. Так говорят пикейные жилеты и молодые интеллектуалки.

Безусловно, встречаются исключения. Но в закон возведена утилизация языка.

«Императоры» телевидения — вчера выскочившие из научных сотрудников и из комсомола — и сами не блещут изысканностью вкуса. У них «деловой» язык, то есть мертвый, насчитывающий, может быть, триста-четыреста слов. Вряд ли они заглядывают в словарь Даля, где их двести тысяч.

Я помню, как на Первом канале была прекрасная программа о малоизвестных русских городках. Ведущая Ливанская ездила по ним и, не жалея труда, отыскивала в глуши как перлы человеческие, так и перлы языка. Это было тогда, когда на телевидении почти ничего не платили.

Сейчас империя телевидения — это империя денег. Туда не зовут безвестных и бедных. Туда идут с набитыми кошельками. И пропуска на проходных — зеленого цвета.

То же, кстати сказать, и на территории империи литературы. Американизация с острой косой прошлась по журналам и книжным изданиям. Выкашивается все мало-мальски не выигрышное, не окупающееся, не прибыльное. А что окупается в моральном и материальном смысле? Все, что связано с приставкой «анти». Раньше был реализм (да еще социалистический) — теперь антиреализм. Раньше был мораторий на секс — теперь побольше секса. Раньше литература хотя бы отчасти учила жить — теперь никого и ничему не учит. Раньше поэт или прозаик искал эха в читателе — теперь не надо никакого эха. Творец сам сочиняет и сам потребляет.

Не знаю, может ли эта литература сообщить что-либо миру о «русской душе». Но о русской помойке и русских отхожих местах — со стопроцентной гарантией. Даже пристойный в прошлом «Новый мир» напечатал недавно «Роман с простатитом».

В начале перестройки андерграунд и постмодернизм помогли многим потрясти карманы издателей в России и на Западе. Их клеймо на литературном сочинении или, как принято сейчас говорить, *тексте* — вот еще один пример умертвления языка! — означало, что автор не просто резвится и радуется свободе, но и попирает ханжескую советскую мораль.

Сейчас разнообразные «анти» соединились в штамп, утвердились как правящая элита, по существу и распоряжающаяся в империи литературы. Адепты этого направления, а по существу — мафии, сидят во всех печатных органах. Они производят разбор и отбор. Они выдают премии и получают их. В конце 1997 года была создана Академия критики. Ее основал ОНЭКСИМ-банк вкупе с представителями этого жанра. И кто бы вы думали возведен в сан академиков? Те, кто служит в газетах и журналах.

Таким образом достигнуто идеальное покрытие литературного поля. Ни один голос, не совпадающий с мнением Академии, отныне не имеет шансов пробиться в печать. На него тут же будет наложено вето. Авторитет ОНЭКСИМ-банка скрепит это вето смертельной хваткой удушающей руки.

А посмотришь на этих «академиков» — один посредственней другого. Ни таланта, ни чести. Есть два-три имени из достойных, остальные — литературные официанты.

Такие и объединяются в стаи. Такие могут и прибить. Все подходы к прессе перекрыты, вся территория литературы освещается прожекторами с вышек. Ничтожное отклонение в сторону — автоматная очередь. Слабый писк протеста — и на отсидку в карцер.

У М О С Т Р О Й

ВАДИМ Ю.ЦАРЕВ

Экуменичество, еретичество и электричество

Пусть жизнь дана и не для смеха,
Для смеха это не помеха.

Слово *экумена* (ойкумена), то есть *Вселенная*, древние греки придумали для своих веселых эллинских нужд. Чтобы обозначить пространство, населенное племенами, которые пребывали в недружном единстве, основанном, по Аристотелю, на двуногости и лишенности перьев. К концу XX века экуменою стала некая известная планета. Похоже, вся целиком. И притом экуменою не только варварско-греческой, но как бы даже и всечеловеческой. Это обстоятельство породило у части землян настрой, названный по его происхождению экуменизмом. В Древней Греции было много-много мифов и легенд, вплоть до очень диких. Экуменизм — миф и легенда текущего времени. Экуменизм обещает вселенское братство по-прежнему дико разрозненным населениям и поселениям. В принципе экуменизм привязан ко всем так называемым общечеловеческим ценностям. Но поскольку экуменический призыв первоначально исходил от верующих христиан, справедливо ли ждать, что именно на вероисповедальной почве и именно под Христовыми хоругвями человечество сольется в желанном единстве? Конечно, да! Но, наверное, нет.

Даже наверняка — нет. Нет, потому что есть на свете хорошие люди мусульмане, которые не только ни с кем не сольются, но и сами кого хочешь сольют. Есть и другой добрый люд, причем не хуже чеканенный. В крестоносном мире тоже маловато вселенскости. Это понятно, хотя и неприятно. Немногие верующие еще могут сблизиться, веры не сблизятся никогда. Церкви созданы разъединять. Что бы ни провозглашалось, в них и между ними длится старое противостояние: злаки супротив плевелов. А понимай так: овечки божьи против всех остальных козлов.

Допускаю, что в пределах отдельного вероисповедания приближение к экуменистическому идеалу возможно. Внутри католичества, допустим, для вселенского единения существует некоторое основание в виде космополитических монашеских орденов. Возьмем иезуитов, они всегда и везде все те же иезуиты — что в России 1997 года, что в Парагвае лета от РХ 1697-го.

Однако Бог с ними, с парагваями. Давайте перенесемся на русскоязычные просторы, где православие теперь развернулось лавой и, обскакав кавалерию и пионерию, все шире движет по родной стране со звонкой песней навстречу весне. Так вот, от российской православности на сегодняшний день экуменизмом и не пахнет. Костерком она по святой своей простоте точно порою отдает (и костерком не совсем пионерским; таковой, например, был распален недавно по случаю нехорошего фильма).

И хотя православие начинает постукивать на неслухов сапожком чуть ли не испанским, горячительным духом никак не пиренейской, но местной патрио-то-иерейской народности от него нынче веет за версту. Самодержавная отдушка тоже тут — струится, пускай и с оговорками. А если кто-то из православных кое-где иной порой попахивал вселенскостью, то это выветрилось. Впрочем, не бойтесь: никогда ничего такого не было. Зачем экуменизм православному человеку?

Национальные патриархи наносят друг другу лобзания на воздушной подушке, совокупляя брады почтенны, непресеченны, но чуть не поделят какую-нибудь малость, ожидай тогда всего. Патриархи — хорошо, ладно. Поговорите с местными знатоками православия о, например, армянских братьях-христианах... Порою кажется, что перед русским верующим все иностранцы предстают еретиками по определению. В храмовом кадильном мареве и домашних лампадных бликах инословие перезыбливается в инославие.

Родной язык, однако, тоже еще не повод для тесного знакомства. На одном и том же наречии отрицают существование друг друга все и всяческие единственно правильные и единственно русские христианские организации. Внутри одной только Русской Православной Церкви идет незатихаемая битва «консервативно-охранительных» сил против темного воинства так называемых «никодимовцев». Да и как не биться, если даже среди митрополитов один ратует за введение в непорочную юлианскую церковность распутного григорианского календаря, а другой всю дорогу уклоняется на грязный путь экуменизма?

Кстати, об охранительно-консервативном самовеличании: латинское *conservatio* как раз означает *охранение*. Охранительно-охранительное? Вместо божественного смысла получается какая-то «облади-облада». Словно бы в подпев диаволическим The Beatles. Блистание в нестройном христианском хоре регентов-запевал с изъянами мелодического слуха и лингвистического вкуса — знак времени. Другой (таинственно связанный с первым) знак — беззаботное, даже победительное существование тех, кто обделен слухом нравственным и, соответственно, нравственным вкусом.

Нравственный слух и нравственный вкус не делают человека праведником, но они дают ему достоверное отношение к нравственным искажениям в себе и в других. Полтора тысячелетия воспитание чувств, их уточнение и утончение происходило благодаря исповедничеству. Исповедь — краеугольная составная христианского мироздания. Ослепление и огрубление чувств сопровождается поруганием таинства исповеди, перерождением или замиранием исповедальных видов культуры (литературы — в первую очередь).

Отношение к исповеди, исповедуемым и исповедникам на Руси издревле особое. Петр I в «Духовном Регламенте» 1721 года повелел духовникам передавать *должным лицам* принятые на исповеди скаредные о его императорском величестве слова и иные государственные противности. Очаровательная подробность: находившийся при исполнении исповеди священник обязывался клятвой, *во-вторых,* немедленно донести о грехе супостатства, а *во-первых,* обязан был этот грех *отпустить*.

И уже в наши дни высокопоставленный (в чине православного кардинала примерно) исповедник был уличен в штатном сообщательстве. Уличенный по сию пору продолжает публичную жизнь, выступает по телевизору с благонравными поучениями. Вид имеет при этом величаво-спокойный: pater seraphicus, воплощение благородного *бессребреничества*. «Не корысти ради, но токмо волею пославшей мя...» Кажется, последнее с себя снимет, а долг свой выполнит. Атос без портос, словом. Хотя почему Атос? Разве не Арамис?

Такие «мушкетеры-кардиналы», такие Дюма-отцы получаются при переводе с французского на церковно-славянский. Однако в глазах у сказанной телезвезды нечто мутнеет. Стыд? Стыд, он тем и хорош, что глаз не выест. А коли вправду стыд, то без проблеска раскаяния. Окаянство без покаяния — грозное проявление русской доблести. Все пролетает и ухает в провал между стыдом и раскаянием. Тот самый провал, у которого нет ни покрышки, ни дна.

Вернемся к ТВ. Некто в маске добывает и распространяет наркотики. И попутно убивает своих подельников, совместив воедино все виды душегубства, включая предательство. Тут бы воспреемникам его излияний покрыться гуси-

ными пупырями, выдохнуть из побелевших губ: «Убивец!» — и пойти прочь из телестудии. Но нет — возникают эксперты. Начинаются переговоры: «С одной стороны так, с другой — эдак...» А маске того и надо. У нас ведь как? Если я понес несусветицу и меня не бьют, значит, я прав. Телерадение превращенным образом — болтовнею — защищает правоту злодейства и свинства. Зверье приходит в маске, а уходит в каске.

Директоры и конферансье телеварьете — повторю за классиком — «в последнее время вообще жутко свинячат». Под завязку и подвязку наполнили эфир сердечными разговорами о самом том. Неправедные проповеди. Свальные исповеди. Последнее отчасти понятно: так народное население возмещает потерю партсобраний. Но понять не значить принять. Впрочем, многолюдное исповедничество началось не сегодня и не вчера. И не на телевидении. Еще протоиерей Иоанн Кронштадтский подвигал свою паству к совместному покаянию и общему отпущению грехов, приводя в обоснование обычаи первых христиан. Этот пастырь как бы отставил в сторону *тайну* исповеди, однако он не покусился на ее *таинство,* заключенное в покаянии и прощении. А телевизионщики, покровительствуя ночным татям и неверным женам, утверждают своих исповедуемых именно в нераскаянности.

Некий вымышленный француз говорил прозою, сам того не подозревая. Отечественные шоумены не вымышлены, а соумышлены, но тоже едва ли знают, что впали в ересь, похожую по совпадению на французские средневековые ереси. В XII — XIII веках из города Альби в Лангедоке по югу Франции распространились еретики, которые начали с общих исповедей, а продолжили черными мессами и другим непотребством. Тогда дело кончилось крестовыми походами. Телеэкран становится кривым зеркалом нового — российского — альбигойства.

Но не в «ящике» причина нравственного еретичества. И не в инокровных кознях, хотя есть противный соблазн думать, что чем меньше в эфире гойства, тем больше альбигойства. Дело в душевном остолбенении, которое охватывает в основном людей совершенно некошерных. Остолбенение выражается в своеобразном столпничестве. Человек торчит на отдельном столбе, как некогда радиодинамик: он всем вещает, но никому не отвечает. Для столпника нет «ни эллина, ни иудея», вообще *других* нет. Где народ? Нет народа. Семья? Какая ж это семья! Исчезла Вселенная. Что осталось? Осталась «я сама». Поговорите с «ясамкою» о других, поговорите о народном согласии, об экуменизме поговорите, а она вас послушает.

Остолбенение души неизлечимо, его надо пройти как испытание. И духовники не помогут. Священнослужащие такие же страдальцы и грешники, как все. В черных исповедях на телевидении постоянно участвуют лица духовного звания. Церковь из-за самого своего устройства не препятствие повреждению нравов. По православному каноническому праву в епископы рукополагают безбрачных пастырей. Приходской же батюшка должен быть семейным. Так прочерчивается хомабрутовская черта между черным и белым (духовенством). Как быть белому священнику, если он честолюбив и чинолюбив? Перед ним противонравственный выбор: я или семья.

Главный украинский монах безбрачен и поддержан в безбрачии специальной экономкой. Плодом непорочного общежития оказывается ребенок мужского пола, которого худо-бедно терпят, но при случае отправляют в узилище, чтобы не срамил целибата. Скажут: это исключение, такой уж человек попался. Отвечу: на подобные должности не попадают, на них отбирают. Отбирают из тех, кто уже сделал свой выбор. Противоестественный выбор порождает противоестественный отбор.

В церквях не укрыться. Люди, призываемые в храмы, могут оказаться в положении водолаза, которому приказывают подняться на судно, потому что судно тонет. Что делать? Прежде всего встречать зло, не оказывая ему уважения. Насмешливо. Дьявол боится насмешек. Зло гибнет не когда его побивают, а когда его презирают.

Что до телевидения, то оно только разновидность электричества. А как поступать с электричеством известно: щелчок — и все исчезает.

СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ

НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА

Американец Парамонов и «низкие истины»

Шкловский в старости часто плакал. Однажды на семинаре в Дубултах стали Виктора Борисовича расспрашивать про книгу В.Катаева «Алмазный мой венец». Хотели узнать, под каким именем кто зашифрован, где там Есенин, где Мандельштам. На невинные эти вопросы старик стал отвечать, а потом вдруг прямо со сцены проклял Катаева, прорыдал что-то вроде «нельзя же так!», и его увели под руки.

«Они живые!» — кричал розовский мальчик про рыбок, выброшенных за окно. И вот знаменитый старец, боксер, эсер, «скандалист», предстал перед обомлевшей аудиторией этим розовским мальчиком. Никто не думал, что ему будет больно — через пятьдесят лет — за тех, для него живых, кого походя унизил «этот бандит Катаев». Впрочем, он вернулся на сцену и со своей гуттаперчевой улыбкой доказал как дважды два, что до Шекспира любви не было вообще, ее Шекспир выдумал. Про «живых» больше не спрашивали. Из всей дискуссии вокруг «Алмазного венца» запомнились только слезы Шкловского. А много было наговорено, написано, как из реального человека делать персонаж да под своим именем и где граница — кому нельзя, а когда уже можно? Мои «табу» были самыми строгими, да так и остались — в кино. Я не могу смотреть на чучело Льва Толстого хотя бы и в прекрасном исполнении Герасимова, избегала даже ленинских фильмов, хотя знаю, как усердно «вочеловечивал» Ленина мой учитель Е.И.Габрилович. Исключением было «Шестое июля», но фильм не о персоне, а о событии, другой центр тяжести. А публика любит биографические фильмы, она повсеместно ловится «на живца», и будут, всегда будут делать и смотреть даже такой кич, как про Айседору Дункан или про Коко Шанель. Я одна «иду не в ногу», и приходится признать свою идиосинкразию родом болезни. Мемуары-то читаешь? Еще бы!

Помню, в детстве мы нашли с подругой в пыльном сундуке книгу неизвестного автора (титульный лист был вырван), где научно доказывалось, что все великие люди были сумасшедшими. Не какая-то «жизнь замечательных людей», а вся подоплека с фактами. Имя автора таинственно вырезано с нижних полей. Это был Макс Нордау, как выяснилось позже. За немецкую фамилию в войну могли и посадить. Но то книга, а в кино, как и все, по три раза смотрели «Мичурина», и хотя уже прополз червь сомнения, что-де Мичурин-то все наши яблоки перепортил, ничуть это не мешало, Мичурин, что у Довженко, и какой-то там из Козлова — разные люди, детское сознание разводит поэзию и правду, так что надо признать — аллергия моя не врожденная, а от культурного опыта. Окончательно я сломалась, когда В.А.Каверин дал мне прочесть истинные документы вокруг пенициллина — потускневшие хрупкие бумажки, и этажи лжи,

которые громоздил он в «Открытой книге», потом я, режиссер, студия, Госкино лежали как на ладони. Смешно за давностью лет, а изнутри — так можно сойти с ума. Беллетристика на чужих костях для меня — табу. Но это в кино. А книги-то какие читаешь? «Игровые» — все реже, как и все. Сценариев хватает. А для души?

Вот как раз сейчас одновременно, попеременно прочла — от корки до корки — «Конец стиля» Бориса Парамонова и «Низкие истины» Андрея Кончаловского. Общего между ними ничего нет, кроме одной темы — «открытие Америки», но она столь обширна, что придется обойти ее стороной. Еще напишут и сравнят. То, что в моей одной отдельно взятой голове сложился такой треугольник — Парамонов, Кончаловский и «Америка-разлучница», — почти случайный факт, но много будет у этих книг общих читателей, а я поместила их в одно название, потому что в «Низких истинах» не обнаружила никаких низких истин, зато Парамонов их умеет высекать из всего. В общем, «игровое кино» — Парамонова, а документ — Кончаловского.

Последняя глава у Кончаловского — «Печальные размышления». Лучше читать с утра, а потом включить «Свободу» и послушать энергичное послание Парамонова: «Россию нужно развести с Блоком. Он ей не муж». Это — «Блокова дюжина», в книге ее еще нет, досадно, буду ждать с нетерпением. Заступиться за Любовь Дмитриевну давно пора, а «репрессированный гомосексуализм» — это сладкое слово, «Маркиз де Кюстин...» для вечернего чтения, император, любовь, Россия... Тут возникает еще один треугольник. Представляю: некий будущий «Парамонов» XXI века — «большелобый тихий химик перед опытом... Век двадцатый — воскресить кого б?» — проведет свой занимательный психоанализ над текстами Парамонова и Кончаловского и откроет какой-нибудь «репрессированный патриотизм», и у них там это будет — ну просто скандал, верх неприличия, поскольку «эрогенные зоны» читательского интереса у них там сместятся от банального универсального либидо к тонким и редкостным интеллектуальным извращениям, которые можно пронаблюдать у русских поэтов и вообще мужчин: наделять половыми признаками место своего рождения. Россию они считали женщиной, женой, невестой, матерью, а то и домашним животным того же пола («слопала-таки... как чушка своего поросенка». *А.Блок*). Россию-то можно «развести с Блоком», а вот Бориса Парамонова ни с Блоком, ни с его «лирической величиной» — никогда. Может, оно и к счастью: не для ученых мужей пишет, а для моего вечернего чтения. Но сколько я ни воображай Русь, например, добрым молодцем или себя «репрессированным гомосексуалистом», не перестану удивляться этой мужской системе координат: метафора от частого повторения так намертво засела в их бессознательном, что индивидуальное психологическое содержание, свое драгоценное либидо они никак не расцепят с этой пунктирной абстракцией. Ну да — «все они поэты». Плакат «Родина-мать зовет!» иное значил для мальчиков, они уже любили эту бабу, но «странною любовью». Когда мы в «кухнях» перемывали косточки Любови Дмитриевне и робко выводили «блоковский комплекс» из медицины в психологию или в Америке тот же Кончаловский сделал про это фильм «Любовники Марии», мог ли кто додуматься наделять половыми признаками страну, государство, власть? Тогда почему не космос, не пространство, не земной этот шарик? Или он планета? Петушок или курочка?

Все это Парамонов, порывшись в американском феминизме, давно понимает, но — никому не скажет. Иначе как же он напишет в «Солдатке», наделавшей столько шума: «Марина Цветаева — сама Россия, русская земля и — одновременно — гибель ее и разорение. Это от нее, от матери-земли, в ужасе и отвращении разбегаются сыновья».

Кстати, забавное воспоминание: когда нашу несчастную картину «Долгие проводы» изъяли из проката, в Киеве зародился шепот: «Да вы что, не поняли: Шарко — это родина-мать, мальчик хочет уехать, там же все зашифровано, догадались — и запретили». Мы с Муратовой посмеялись тогда над мальчиковыми аллюзиями. А можно было развить этот вздор до рискового диссидентства. Инакомыслие у Киры иного свойства, этих спекуляций не приемлет.

«Женщины любят ушами» — напомнил А.Кончаловский старую «низкую истину». Вот это как раз мой случай: я люблю Парамонова и его «русские воп-

росы», хоть в глаза его не видела, как ни странно, ходили в Питере где-то рядом, нашла и в книге некие питерские связи, но полюбила еще до книги и — признаться — ждала именно «низких истин» — не в смысле «низа», а в смысле ереси. «Привычка свыше», ностальгия, можно сказать, по «обычаю на Руси ночью слушать не только Би-Би-Си», но и сплетни, переходящие в мифы.

Вот и не зря озаботился Кончаловский, собрал свою книгу, чтобы свидетельствовать о себе из первых рук, а то ведь по клочкам, по сплетням разнесут. А Андрон (мы современники по ВГИКу, мне удобней старое его имя) очень серьезен и вдруг простодушно пишет: «Огорчительно, что теперь надо думать и о своем имидже. Сегодня упаковка важнее содержания». Вот такой имидж — серьезного человека, воспитание не позволяет сказать: «Ребята, у меня все о'кей, но...» — что он, американец? — «но» превысило в этой книге «о'кей», потому и беспокойство, что не поверят, и признание, может, уже лишнее — «и по сей день ощущаю, что никогда по-настоящему не сделал этого, не снял своей лучшей картины». Я и читала эту книгу как недоданное мне кино, и знаю какое. Однажды случайно слушала, как Андрон еще до отъезда, но уже мэтр, вел то, что теперь называют «мастер-класс», и раскладывал по кадрам, по паузам Бергмана — «Сцены из семейной жизни», и так он показывал эту медленность, эту «микрорежиссуру», что я подумала — вот кому «неслабо» снять такую сверхъестественную, нефорсированную картину про интеллигентов без реприз и масок, беспомощных в своей рефлексии. Он пошел другим путем, а у нас эта ниша осталась пуста. Кто отважится на такое «теле», почти скучное кино?

Да, я пристрастно и некорректно читала эту книгу. Молодежь — в кино — будет с лупой изучать отношения с Тарковским, а меня это вовсе не волнует, во-первых, знаю, во-вторых, надоел «культ Тарковского». И вообще пик «киноцентризма» прошел. И «Курочкой Рябой», сколько ни затрачивай азарта, не угадаешь «русские вопросы» и запросы — чего этой массе, этому зрителю надо? А ничего не надо, «кроме шоколада». Всегда думал о народе, о признании — называй это хоть тщеславием, хоть служением, что одно и то же в применении к кино. Объелись «монтажом аттракционов». Я катаюсь на «американских горках» Парамонова, и дух захватывает, названия-то какие: «Русский человек как еврей», «Американец Розанов», «Поэт как буржуа», «Портрет еврея». Это про Эренбурга. Тут и «Солдатка». «Сытное чтение» — как выражался Лев Толстой. В нью-йоркском журнале «Слово/Word» прошла дискуссия, русскоязычные ученые люди Парамонова за Цветаеву «приложили», обозвали «глотателем пустот» — «писателем газет». А я уже успела его полюбить и вырезала из «Литгазеты» его интервью с фотографией. Хотела написать трактат «Феминист Парамонов». И вот наконец на лотке во ВГИКе вижу книгу — последний экземпляр, все расхватали. Покупаю, бегу, предвкушаю.

На титульном листе — какие-то гвозди, к чему бы? Подвох. Сверху написано — «символы времени». На задней обложке — «мастер интеллектуального эпатажа». Неинтересно. Я-то думала, что я одна догадалась. Следите за перипетиями любви. Какая-то Камилла Палья. «Агрессивный глаз — амбивалентное индивидуальной психики Камиллы Палья». Спасибо за обильные цитаты. Когда я еще прочту эти скандальные «Сексуальные маски»? Свободная мысль плещется где-то там, в «свободном мире». «А у нас...» — ловлю себя на опостылевшем — «а-у-насс». Кстати, наезжающие изредка друзья-эмигранты через слово вставляют «у нас в Америке», ну просто удержаться не могут. Нет, Парамонов не из тех. Купил дом и сразу написал, как «у них в Америке» покупают дом. Опять унижение: накал эрудиции таков — ахнуть не успеешь, школа Шкловского, да вообще профессор. Если был бы приложен «указатель имен» с комментарием, книга распухла бы вдвое. Однако читаю, читаю. Это уж задним числом раскладываю «амбивалентное индивидуальной психики» на краткие миги протеста, злости, унижения и прочие «странности любви». Ну да, как женщине и толковательнице феминизма мне тут много приманок, но ведь про этот окаянный постмодернизм тоже читаю (а у других — сколько ни пыталась — с души воротит от «вторичного сырья»), а тут читаю все подряд, забыв предупреждение: «Не ходи туда, там — эпатаж». Иной раз, правда, вздрогнешь, будто прорычали из рупора: «Всем прижаться к обочине!» И прижимаюсь. Это уже потом я буду думать: как это сделано, почему мы это читаем, а другое — ни за что?

Но вот «Солдатка». Тут я подготовлена, и образованности хватит. И что же я вижу? Первая фраза: «У Цветаевой, сдается, легче понять самый трудный текст, чем основополагающий биографический сюжет — факт ее самоубийства». Вот это трамплин! С какой высшей точки — трудно понять? Единственное — не просто понятное, а неизбежное, обязательное. Проще, чем просто смерть. Женская «читающая публика» умирала «в уме своем» вместе с ней и раньше, читая стихи и письма, особенно то, с униженной просьбой о квартире, с напоминанием о заслугах отца. Как она-то жила, зачем дотянула до войны, до Елабуги, до сорока девяти? А потом еще этот елей: «Ах, Марина, давно уже время...» Провокация Парамонова в том и состоит, что он творит свою Цветаеву по-над бытом. «Быт и был — небытие» — и тяжелая артиллерия доказательств, переводящая Цветаеву в разряд метафор, языческих чудовищ, чудес, а там уже и сын, и инцест — не важно уже, коли миф состоялся. Но миф-то голый. Пока ходят вокруг голодные старухи, примерявшие на себя цветаевское «ненавижу — или не вижу» про быт, завидующие ее выбору — у самих-то силенок не хватило покончить разом, хотя бы и в сорок девять, из Марины не сделать мифа. «Они живые!» — хоть Россией назови, хоть Федрой.

Тут я вспомнила слезы Шкловского, и любовь моя к Парамонову претерпела большое испытание. Но можно ли долго сердиться на него, который вдруг говорит по радио: «Курицын — не птица, Курицын — птюч». Что такое «птюч», он не знает, в чем и признается. Все остальное знает, а вот «птюч»?..

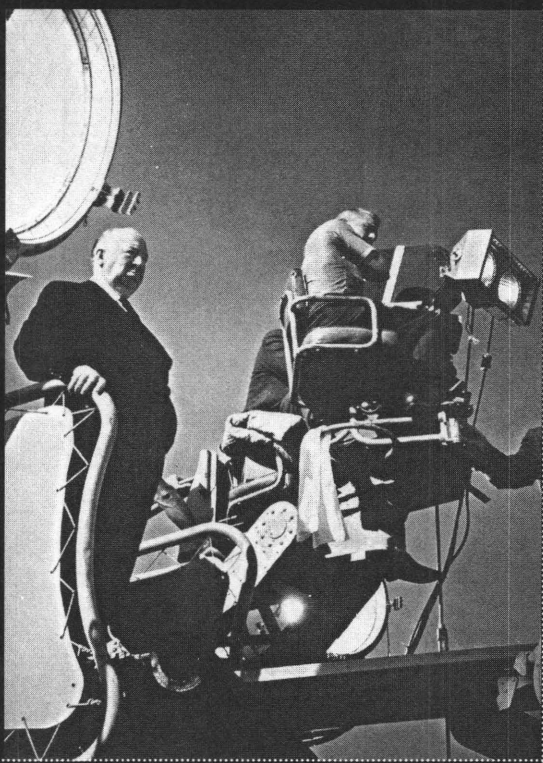
А собиралась-то я говорить о том, что можно и что нельзя — не в кино, а у них там, в иной знаковой системе, в райских филологических садах, где Чичиков и Смердяков — живее всех живых, а Розанов почему-то американец. У них там райская свобода — для тех, «кто понимает». Нет человека, нет быта — одни буковки, слова. А бедное наше кино, кроме денег, еще упирается в трагикомическое «Не верю-ю-ю!». «Не верю» — не смотрю, а Парамонову «не верю» — но читаю. Вопрос ребром и требует продолжения.

Последние номера журнала «Искусство кино» всегда можно приобрести по следующим адресам:

в МОСКВЕ
Киноцентр, улица Дружинниковская, 15
Дом кинематографистов, улица Васильевская, 13
Центр современного искусства, улица Якиманка, 6
кинотеатр **«Ударник»,** улица Серафимовича, 2
факультет журналистики МГУ
литературный институт им. Горького, Тверской бульвар, 25
в книжных магазинах:
«Библио-глобус», улица Мясницкая, 6
«Летний сад», улица Б. Никитская, 46
«Эйдос», Чистый переулок, 6
«Панглосс», Б. Палашевский переулок, 9, стр.1 (можно заказать любой номер по телефону 299.5481)
Ad Marginem, Новокузнецкий переулок, 5/7
салон **«Искусство и религия»,** Кузнецкий мост, 1 (все номера за прошлый и текущий год)
киоск **«РИА-Новости»,** Зубовский бульвар, 4
магазин **«Эра-Пресс»,** улица Академика Варги, 1
а также в **редакции журнала** по адресу: улица Усиевича, 9 (метро «Аэропорт»), т. 151.3779, 151.6751

в ЯЛТЕ
к/т «Спартак» (малый зал), улица Маршака, 4, т. 36.1311

ИСКУССТВО КИНО



Журнал «Искусство кино» владеет уникальным фотоархивом, в котором хранятся бесценные материалы по столетней истории отечественного и мирового кинематографа.

В нашем фотофонде вы можете найти не только кадры из популярных фильмов и портреты кинозвезд, драматургов, режиссеров, операторов и других мастеров кино, но и редчайшие жанровые фотографии, запечатлевшие известных кинематографистов на съемочной площадке и в жизни.

Также в архиве существует большая подборка материалов по анимационному и документальному кино.

Фотоархив «Искусства кино» — это несколько тысяч черно-белых и цветных фотографий, слайды и негативы, киноплакаты и файлы полиграфического качества.

ИСКУССТВО КИНО
Телефон (095) 151 — 67 — 51
Факс (095) 151 — 02 — 72
E-mail: kinoart@glasnet.ru
125319, Москва, ул, Усиевича, дом 9

И М Е Н А

Алла Клюка
Фото А.Грачева

АЛЛА КЛЮКА

Легкий характер

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭЛЬГА ЛЫНДИНА

Алла Клюка не красавица. Она из тех, про которых поэт сказал: «Увижу — и немею». Сыграв одну-две роли, молодая актриса вписалась в контекст российского кино так органично, будто ее давно ждали и она наконец появилась.
Клюка дебютировала в картине Никиты Хубова «Тело», позже играла в фильмах «Облако-рай», «Сделано в СССР», «Серп и Молот», «Ноктюрн Шопена», «Из ада в ад». За роль Анны Ковальской, сыгранную в этой картине, Клюка получила приз на фестивале «Кинотавр» в 1997 году.
Вот уже пять лет она живет в Нью-Йорке. Там она встретилась с известным радиоинженером-изобретателем Кени Шефером, вышла замуж, родила сына. Мальчика назвали Кибо — на старояпонском наречии это означает Ключ жизни. Последнее вполне относится к самой Алле с ее темпераментом, бурной эмоциональностью и неизменно светлым расположением духа. Любимая же работа, фильмы, роли — это все только в России, и Алла, окончившая Щепкинское училище и еще студенткой сыгравшая свои первые роли в кино, убежденно видит себя участницей нашего кинопроцесса.

Эльга Лындина. Алла, ваша жизнь во внешних ее, разумеется, параметрах легко укладывается в сюжет старой сказки о простой бедной девушке, случайно попавшей на королевский бал и ставшей принцессой. Кстати, такие сюжеты обожает Голливуд. Но и на самом деле повороты вашей довольно необычной судьбы, сбывшаяся мечта о нормальной, комфортной жизни, семье, доме напоминают вечно притягательную сказку о Золушке. Я намеренно не говорю сейчас о вашей фактически уже сложившейся актерской карьере. Что действительно стоит за этой почти неправдоподобной историей о девочке из города Минска — Алле Клюка? Необыкновенное везение? Покровительство капризной Фортуны? Или характер? Присущее вам умение держать в руках собственную жизнь, созидать и строить ее, избегая драматических виражей?
Алла Клюка. Все очень просто. У меня легкий характер, дарованный, наверное, папой и мамой. Плюс оптимизм — мое постоянное мироощущение...
Э.Лындина. И он подпитывает вашу стремительную карьеру в кино. Но неужели вам никогда не приходилось проявлять настойчивость, предпринимать активные волевые усилия, преодолевать преграды?
А.Клюка. Что-то подобное, возможно, и происходило, поскольку я по натуре человек энергичный, никогда не сидела сложа руки. И все-таки прежде всего меня выручала легкость. Я не склонна ничего драматизировать. Даже проблема выбора — а выбор встает перед нами каждый час и каждую минуту — никогда меня не напрягала.
Э.Лындина. Вы все время говорите о легкости. Может быть, подразумевая под этим доверие к жизни? Или фатализм?

А.Клюка. Прежде всего я с юмором отношусь к самой себе, иронична в самооценке, но без уничижения. Без юмора и самоиронии человек, тем более в нашей профессии, может ой-ей куда залететь! Падать потом будет очень больно. Это исходная точка. К тому же всегда верю, что все удачно для меня сложится.

Э.Лындина. Стало быть, как и режиссер Дмитрий Астрахан, у которого вы снимались, верите, что «все будет хорошо»? И так действительно складывается! Невероятно...

А.Клюка. Напротив, вероятно. Оптимизм дает уверенность в себе. Даже если тебе предстоит пережить нечто неприятное, до этого момента ты живешь полной жизнью, счастливо, не исходишь болью и бесплодными сомнениями. Живешь на подъеме. Всегда. От этого многое зависит.

Э.Лындина. Представьте: не сбылось один раз, второй, третий... И ваша вера в жизнь, в удачу все равно неколебима?

А.Клюка. Конечно. Одно не сбылось, сбудется другое. Иногда не сразу осознаешь, что все к лучшему. И только позже понимаешь, что удача не покинула тебя — просто она явилась тебе в ином обличье. Оттого я никогда не зацикливаюсь на чем-то одном. Могу подождать, могу отступить.

Э.Лындина. И уйти в сторону можете?

А.Клюка. Могу. Если отчетливо понимаю, что в данный момент не мой час, не моя ситуация. Если хотите, да, я доверяюсь провидению. Я знаю, что есть некая сила, которая нас ведет.

Я не умею и, наверное, не хочу планировать свою жизнь. Есть сегодняшний день — и есть я... Но я умею оглядываться. И тогда вижу, что тот или иной выбор сделала не с бухты-барахты, а как бы предвидя, что будет вслед. Хотя ничего подобного я и предположить не могла в ту минуту, когда решала, как мне быть.

В начале этого года я совершенно неожиданно для себя приняла предложение сняться в картине Дмитрия Астрахана «Перекресток». Не читая сценарий, чего со мной не бывало раньше. Я не знала, что мною движет. Но, прилетев на съемки в Минск, я обнаружила, что у моей мамы плохо со здоровьем, но ее не могут устроить в больницу — в Минске это очень сложно. Мне удалось положить ее в стационар после двухнедельных хлопот. Что-то было во всем этом...

Судьба привела меня и в актрисы. Я стала думать об этом во втором классе. У меня не было сомнений, что я актрисой стану. И больше никогда о другом пути не думала. Хотя были, наверное, и другие возможности: я писала стихи, рисовала...

Э.Лындина. Романы в старших классах не мешали вашему выбору?

А.Клюка. Не было их!

Э.Лындина. Не может быть.

А.Клюка. Я думала, что никогда не понравлюсь ни одному мальчишке. Рыжая, веснушчатая... И хорошо, что так думала: меня ничто не отвлекало от моей мечты. У меня была главная, первая жизнь — драмкружок. Остальное — на третьем, на десятом плане, в том числе учеба.

Закончив школу, я сказала маме, что еду в Москву поступать в театральный институт. Мама и папа у меня — рабочие Минского автозавода, МАЗа. «Зачем?» — стала протестовать мама. — Иди к нам в цех, профессия будет». «Никуда ваш цех от меня не уйдет. Провалюсь — приду на завод». Так я успокаивала маму.

Э.Лындина. А сами были уверены, что поступите?

А.Клюка. По крайней мере, верила в это. И меня приняли в Щепкинское училище. Очень легко приняли.

Э.Лындина. Сразу понравились мастерам?

А.Клюка. Меня брали как комедийную актрису, а их теперь очень-очень мало. Но, кажется, я подвела педагогов, играю в основном драматические роли. Закончила институт, поехала в Америку по студенческой визе учиться танцам. В мою жизнь ничто не входило со скрипом, с мукой.

Э.Лындина. Вашему поколению многое для себя решать гораздо проще, чем старшим.

А.Клюка. Да, мы выросли уже другими. Я была еще школьницей, когда началась перестройка, запреты рушились на глазах. Мы это в себя впитывали. Теперь я точно поняла: человек должен жить там, где ему хорошо. И имеет право свободно перемещаться в географическом пространстве. Это абсолютно нормально.

Э.Лындина. А удобно жить в Нью-Йорке и приезжать сниматься в Москву, Минск, Осташково?

А.Клюка. Почему же неудобно? Сажусь в самолет в Нью-Йорке. Лечу часов восемь. Примерно столько, сколько когда-то мне было нужно, чтобы доехать из Москвы в Минск к родителям. Одна ночь... Мой рабочий режим — данность нашего времени, очень принципиальная, кстати.

Э.Лындина. Мы познакомились с вами в Сочи на первом фестивале «Кинотавр», куда вы приехали с картиной «Облако-рай». Потом вы уехали в Нью-Йорк учиться. Вам не показалось там все чужим, во всяком случае, первое время? Мы так непохожи — в способе существования, образе мышления, наконец, в чисто житейских, бытовых проблемах...

А.Клюка. Правда — только последнее. Быт там действительно иной — гораздо проще. Способ существования? Образ мышления? Не уверена, что это небо и земля. Во всяком случае, время очень сблизило нас, Россию и Америку. И я сама — частица этого сближения. Реальная частица по имени Алла Клюка...

Э.Лындина. ...ставшая миссис Кени Шефер... Насколько я знаю, ваш брак действительно похож на голливудскую встречу.

А.Клюка. Вы имеете в виду наше знакомство с Кени? Все получилось, по-моему, само собой. Я пришла в русский ресторан «Дядя Ваня», так как дружила с его хозяйкой Мариной Трошиной, в прошлом артисткой «Ленкома». Марина показала мне на один из столиков: «Вон там сидит человек из Москвы, который тебя знает». Это был журналист и писатель Анатолий Макаров. Мы не были знакомы, но его связывали приятельские отношения с режиссером Николаем Николаевичем Досталем, у которого я снималась в «Облаке-рай».

Э.Лындина. Досталь снимал картину «Человек с аккордеоном» по повести Макарова.

А.Клюка. В общем, мы болтали с Макаровым, и тут пришел Кени — они близкие друзья. Мы все вместе оч-чень хорошо посидели в ресторане. А через пару дней Кени позвонил мне и попросил поработать на его компанию. Надо было поехать в аэропорт, встретить русскую делегацию, привезти в Нью-Йорк, поселить и т.п.

Э.Лындина. И вы согласились?

А.Клюка. Почему было не согласиться? Работа есть работа. Так мы с Кени подружились. Он был связан с Россией делами, его компания через спутник обслуживала телефонную связь между Америкой и Россией. Кени — очень талантливый человек, талантливый изобретатель. Он путешествовал с группой «Роллинг Стоунз», с Джимми Хендриксом, сделал последнюю гитару для Джона Леннона. Когда у нас только началась перестройка, Кени поймал по спутниковой связи Москву — мы были тогда еще закрытой страной — и стал одним из первооткрывателей нашего телевидения для Америки. Однажды он показал записанное Стингу, и это произвело на того такое впечатление, что он написал песню о России.

А дальше мой будущий муж начал к нам ездить, привез в Штаты Бориса Гребенщикова, помог ему записать альбом. Я познакомилась с Кени, когда он только что создал совместную с Россией компанию «Белком».

Э.Лындина. У вашего мужа русское происхождение?

А.Клюка. Родители его матери — выходцы из России. Это мы обнаружили в документах его бабушки по материнской линии.

Э.Лындина. Вы сразу почувствовали, встретив Кени, что судьба стучится в ваши двери?

А.Клюка. Честно — нет! Мы ведь поженились не сразу. Я уехала в Москву сниматься у Ливнева в «Серпе и Молоте». Снимали в Москве, в Осташково, в Суханово, пока режиссер не решил поменять оператора. Наступил перерыв на две недели. «Почему бы мне не съездить в Минск домой?» — подумала я. А билетов нет... Лето, август. Я позвонила в Нью-Йорк, поплакалась Кени, что не могу добраться к маме и папе. И услышала: «А почему бы тебе не приехать в Америку?» В самом деле — почему? Билет в Нью-Йорк оказалось купить много проще, чем в Минск.

Я звонила Кени 13 августа, в пятницу. С тех пор это наш счастливый день. Прилетела 16-го, а 26 августа мы поженились. И вот уже пять лет вместе.

Э.Лындина. Вас знали еще до вашего отъезда в Америку по картинам «Тело» и «Облако-рай». Вы ведь рано начали сниматься?

А.Клюка. В девятнадцать лет, студенткой второго курса. Меня нашла в училище замечательная женщина, ассистент режиссера Вера Кабанова.

Э.Лындина. Боялись первой встречи с режиссером?

А.Клюка. Конечно, боялась. Это сейчас у меня выработалось профессиональное отношение к таким встречам. Раньше был страх: возьмут сниматься или не возьмут? Если не возьмут, значит, где-то недотянула, недоиграла, неточно нашла интонацию. Плохая артистка! Теперь я увереннее. Не взяли меня в картину — стало быть, нужен другой человек, с другими данными, он будет больше на месте. И решать это режиссеру, он делает фильм. Артист — только один из компонентов, из которых складывается картина. Отказ не означает, что я хуже той, которую утвердили, просто она больше подходит в творческом плане.

Э.Лындина. В вас говорит мудрость, пришедшая с опытом? Или умение избавить себя от чувства обиды, боли?

А.Клюка. Конечно, горечь остается, от нее не уйти.

Э.Лындина. Наверное, вам помогает то, что у вас прочный тыл: муж, ребенок, дом. Это очень существенная для вас сторона жизни?

А.Клюка. Самая существенная. Когда ты нужен не только кинематографу, а людям, которых любишь больше всего на свете, это смягчает удар.

«Тело».
Светка — А.Клюка,
Мать — А.Овчинникова

«Из ада в ад».
Анна — А.Клюка
(в центре)

Э.Лындина. Но вам редко приходится слышать отказы?

А.Клюка. Было... Особенно в конце 1991 года, в начале 1992-го. Тогда начался спад в российском кино, и многие картины, куда меня пробовали, вообще не были сняты. В некоторых меня заменили... Был замечательный проект «Полтергейст на двоих» режиссера Константина Бромберга, такая городская сказка. Я очень хотела сниматься, у меня сохранилась кассета с моими пробами. Но так и не нашли денег.

Э.Лындина. «Тело» Никиты Хубова и «Маленькая Вера» Василия Пичула положили начало новой линии в российском кино, новой стилистике, открыли новых героев. Позже эти открытия трансформировались в чернуху. Вас это не смущает?

А.Клюка. Нисколько. Мне приходилось слышать еще в 1992 году нечто подобное. Называли чернухой и «Тело». Я считаю, что к нашей картине такое определение не имеет никакого отношения. Это духовная картина. Что происходит с героями? Молодые, неразумные ребята, хмельные, без всякого злого умысла становятся виновниками гибели своего друга. Поняв, что произошло, ужасаются самим себе. Светка, которую я играла, добровольно идет в тюрьму. А могла бы жить, как жила. Но не может: совесть не позволит, заест. Она искренне кается, она хочет искупить свой грех. А где покаяние — там свет, надежда.

Сейчас приезжаю в Россию и вижу фильмы, где сплошь насилуют, убивают и все с удовольствием, с таким холодным знанием дела. Как будто это норма жизни. Я такие картины с «Телом» не связываю.

Э.Лындина. Некоторые мои коллеги приветствуют авторов современной чернухи как создателей кино XXI века...

А.Клюка. Не приведи Бог! С таким кинематографом в нашу жизнь входит жутковатая привычка равнять человеческую жизнь с плевком. Да и людей уже не трогают экранные ужасы. Я в подобных картинах отказываюсь сниматься, хотя очень дорожу каждым приглашением из России.

Э.Лындина. Американцы тоже снимают криминал в больших количествах.

А.Клюка. Смотря как снимать! Я смотрю по телевизору новостные передачи в нью-йоркских программах. Показывают случаи уличных убийств, перестрелок... Но никогда не покажут труп, кровь. Даже ноги убитого не покажут. Все на общем плане, сдержанно. А в художественных фильмах, даже самых крутых, американцы умеют оставить место надежде. Для людей это важно — верить, что добро все же побеждает, даже в нашем злом мире.

Э.Лындина. Вы исповедуете утешительство?

А.Клюка. Не вижу в этом ничего плохого. Особенно для России, где и без того хватает мрака и слез. Нужны комедии, мелодрамы со счастливым финалом. Я просто счастлива, что Алла Сурикова пригласила меня в комедию! Хочу, чтобы зрители смеялись.

Э.Лындина. Алла, вас запомнили с первой роли еще и потому, что вам присуща особая яркая чувственность, сексуальность. Прежде такой актерский тип был не в чести в нашем кино. Насколько сознательно вы пускаете в ход ваш шарм на экране?

А.Клюка. Абсолютно бессознательно, если он действительно присущ мне. Может быть, я просто всегда хочу быть женщиной? Я начинаю думать о роли с того, что говорю себе: «Я красивая! Я очаровательная! Я должна любить себя, иначе не сыграю...» Правда, когда снималась в «Теле», мне ничего подобного и в голову не приходило. Сейчас мне хочется нравиться. Как всякой нормальной женщине!

Я придирчиво отношусь к тому, как я выгляжу, внимательно осматриваю себя перед тем, как выйти на люди. Надо, чтобы все было о'кей! Знаете, чем мне помогла в этом плане Америка? Когда ты красиво одета, идешь по улице, мужчины тут же вслух говорят тебе, как ты хороша! Идешь и радуешься. У нас же никто тебя не замечает или, того хуже, скажут вслед гадость.

На съемочной площадке я тоже стараюсь оставаться женщиной. Даже когда это совсем не просто. Когда у меня маленькая роль, как в «Облаке-рай». Я очень люблю этот фильм, мне там так хорошо работалось. Замечательный актерский ансамбль! Мы с Андреем Жигаловым перетекли туда из «Тела». Нико-

лай Николаевич Досталь довольно жесткий режиссер и требовательный. Но потому, что точно знает, чего он хочет от актера.

Э.Лындина. Вас не пугают жесткие и требовательные режиссеры?

А.Клюка. Нисколько. Я могу приспособиться к любому человеку, к любому режиссеру. Просит какую-то реакцию — пожалуйста! Такую-то — ради Бога... Я сделаю. Нужна импровизация — нет проблем. Я мо-гу!

Э.Лындина. Вы могли бы приспособиться и к американскому режиссеру? К тамошней системе съемок?

А.Клюка. Скорее всего — да. Но я никогда не работала с американцами.

Э.Лындина. Не зовут?

А.Клюка. Нет. А сама я ничего не предпринимаю. Есть у меня причина субъективная — растет сын, он еще мал. Я хочу отдавать малышу максимум сил. В отличие от американских матерей, я убеждена, что чем больше ты отдаешь своему ребенку, тем легче ему будет во взрослой жизни.

Есть и объективный момент. Нашим актерам не стоит относиться к перспективе работы в американском кино с излишним оптимизмом. Конечно, если иметь в виду настоящую, серьезную работу, а не те случаи, когда артист из России приглашен в фильм как дешевая рабочая сила. Мне, например, в Соединенных Штатах никто не предложит и не даст таких ролей, какие я играю в России.

Во-вторых, у американцев мощная, прекрасно отлаженная система менеджмента. То есть тобой, актрисой, кто-то постоянно, настойчиво, заинтересованно занимается, организуя твою творческую биографию. По сути менеджер — главное лицо в актерской судьбе. Без него не войти в мир кино, не стать там равноправным действующим лицом. Я далеко не наивный человек и понимаю, что в ближайшее время вряд ли что-то переломится в этом смысле. Алле Клюка, русской артистке, особо не на что рассчитывать. В Америке восемьдесят процентов безработных актеров, они работают официантами, шоферами, нянями, кем угодно, дожидаясь, пока агент найдет для них роль.

Э.Лындина. У вас есть свой агент?

А.Клюка. Моими делами занимается агентство «Макс» в Москве.

Э.Лындина. Но вряд ли оно может способствовать вашей карьере в Америке?

А.Клюка. В общем, да... Есть еще одно существенное обстоятельство, о котором нельзя забывать. В Америке ведущая фигура в работе над фильмом — продюсер. Начиная от замысла до полного завершения работы, вплоть до рекламной кампании.

Продюсер добывает деньги на производство, приглашает режиссера, оператора, художника, композитора. Участвует в выборе актеров. Следит за съемочным процессом, монтажом... Словом — все в его власти. Продюсер обычно ориентируется на звезду. Представляю, как он призывает сценариста и режиссера и говорит: «А не снять ли нам Слая? Или Арнольда? Или Де Ниро?» Дальше под актера имярек подгоняется сценарий, подбираются другие исполнители. На актеров должен пойти зритель — это решает все.

Давайте называть вещи своими именами: кому из продюсеров придет в голову снимать картину с безвестными в Америке российскими артистами, даже если они очень известны у себя дома?

Э.Лындина. Вы можете найти продюсера в Америке?

А.Клюка. Лично для себя — нет. Допустим, есть сценарий, есть режиссер, который хочет меня снимать. Прекрасно. Но деньги должен найти все-таки продюсер, и здесь кончается сказка.

Я знакома с некоторыми продюсерами и режиссерами, но все крутится вокруг да около... Большие кинокомпании не станут финансировать картину, если в ней не снимаются звезды. Продвижение совершенно нового имени потребует больших, чем обычно, затрат, что тоже не внушает надежд. Словом, это не моя кухня.

Э.Лындина. Не хотите влезать в эти проблемы?

А.Клюка. С удовольствием бы влезла, если бы знала, что от меня что-то зависит. Но, увы, я не могу повлиять на подобные решения. Я могу кого-то с кем-то познакомить, могу передать сценарий. И всё... Американцы прежде всего всё просчитывают «от» и «до»: а не ухнут ли деньги, которые они дали на фильм? При малейших сомнениях уходят в сторону.

«Облако-рай». Наташа — А.Клюка, Коля — А.Жигалов

Э.Лындина. Вы лично могли бы субсидировать картину?

А.Клюка. Исключено. Это огромная сумма, у меня нет таких денег.

Э.Лындина. Порадуемся, что в России и в Белоруссии зрители купят билеты на фильм с Аллой Клюка.

А.Клюка. Не уверена. Сегодня трудно сказать, кого зрители хотят видеть на экране. Есть, конечно, имена безусловные — Меньшиков, Машков, Харатьян... Зато у нас пока, к счастью, выбор актера во власти режиссера, какие бы радостные вопли ни раздавались в России по поводу нарождающегося продюсерства. Режиссер руководствуется в первую очередь творческим замыслом, его реализацией. По крайней мере, такими были те режиссеры, с которыми я работала. Я снималась у Никиты Хубова, Николая Досталя, Сергея Ливнева, Владимира Шамшурина.

Э.Лындина. Для них было существенно найти в вас творческого единомышленника?

А.Клюка. В том-то и дело! Они все очень разные, совершенно не похожи друг на друга. Но главным для каждого было высказывание от своего лица... Поэтому, надеюсь, и у меня сыгранные в их фильмах роли не похожи одна на другую. В «Ноктюрне Шопена» у героев вообще не было реплик, мы молчали, все шло через музыку, пластику, жест, взгляд.

Э.Лындина. Вы настолько выразительны в этой роли — вам и не нужен был текст. В связи с этим не могу не спросить: помог ли вам опыт общения без слов — ведь ваши родители глухонемые?

А.Клюка. Естественно, помог. Общение на языке глухонемых требует дополнительного эмоционального ряда и дополнительных выразительных средств — в мимике, жестикуляции, в выражении глаз. Все должно быть несколько акцентированно, чтобы яснее прозвучала твоя мысль. Надо еще доносить свое отношение к сказанному тобою же.

Думаю, жизнь с папой и мамой повлияла и на мой актерский почерк. На девяносто девять процентов я — дитя своего дома во всех отношениях. Родители у меня очень одаренные, очень артистичные оба... Когда мама о чем-то нам рассказывала (у меня две старшие сестры, нормально слышащие и говорящие), называя при этом каких-то людей, она очень точно изображала их и свою и чужую реакцию по поводу состоявшейся встречи. Мы сразу понимали, о ком идет речь. У мамы к тому же прекрасное чувство юмора — после ее рассказов, случалось, мы долго не могли прийти в себя от хохота.

У отца был свой фирменный номер. На Новый год он выступал перед нами с программой «Чарли Чаплин». Так что мне было не только не сложно, но както особенно близко играть в «Ноктюрне Шопена». Это мой первый фильм, где судьба героини оказывается развернутой во времени, от юности до старости. Огромный простор для актрисы!

Э.Лындина. Несмотря на откровенный схематизм сценария?

Алла Клюка
Фото А Грачева

А.Клюка. Я его не замечала, я просто жила. Да еще была влюблена тогда! А картина — вся! — о любви, только о любви. Я ее так восприняла.
Э.Лындина. Вы играли любовь в «Серпе и Молоте», хотя странную, не укладывающуюся в наши обычные представления о чувстве, соединяющем мужчину и женщину. Ваша героиня, Лиза Воронина, при всем том была единственным живым человеком в окружении персонажей-знаков.
А.Клюка. Так было задумано. Это же 1937 год! Лиза — отчасти Паша Ангелина, трактористка, рекордсменка, человек из народа. Может быть, поэтому сохранила в себе что-то живое среди партийных упырей. Власти ее всячески поощряют, манипулируют ею, она перестает принадлежать себе. Как большинство в нашей стране в то время... Но, работая над ролью, я все время помнила: Лиза поначалу всего добилась своими руками и сильным характером.
Э.Лындина. Вам импонируют подобные натуры?
А.Клюка. Очень. Но постепенно Воронина становится частью партийной элиты, более того — моделью для статуи «Рабочий и колхозница». И все-таки я верила, что она не окаменела, не стала «женщиной из бронзы». Потому что любит Евдокима. Да, может быть, у нее странная любовь... Родившаяся из уважения, из преклонения перед апостолом революции, перед его страданиями.
Э.Лындина. Может быть, все-таки она любит не человека, а идею, в нем воплощенную?
А.Клюка. Не исключено. Это вполне в духе поколения фанатиков. Лиза тоже ослеплена идеологией, но ее крестьянская кровь не дает ей до конца убить живые чувства.
Э.Лындина. Вы-то как относились к такой, по вашим словам, ослепленной, фанатичной женщине, ставшей экскурсоводом в гробнице своего мужа?
А.Клюка. Я любила Лизу. Как и всех моих героинь.
Э.Лындина. Кем бы они ни были? Как бы они ни поступали?
А.Клюка. Да. Иначе не смогу играть. Мои героини все для меня хорошие, плохих не бывает. «Плохой человек» — это оценка окружающих. В собственном представлении человек всегда хороший, даже самый низкий и подлый никогда не скажет о себе: «Я — мерзавец». Надо очень осторожно подходить даже к самым, казалось бы, страшным поступкам других, очень осторожно выносить приговор.
Э.Лындина. В том числе и убийцам?

А.Клюка. Убивают тоже по разным причинам. Можно человека спровоцировать, и ничего ты с собой не поделаешь. То есть прийти в состояние аффекта, как говорят юристы. Помните, как моя Анна Ковальская в картине «Из ада в ад» идет с топором в руках во время погрома? Она готова убить родную мать девочки, отобравшую у нее ребенка. И я ее понимала. Анна несколько лет была матерью Феличке, девочка избавила ее от непреходящей тоски бездетной женщины, стала смыслом ее жизни. И вот у нее все отнято. Кто-то может смириться. Анна не может... С тех пор как у меня родился сын, я стала многое понимать совершенно иначе.

Э.Лындина. Вы и погром оправдываете?

А.Клюка. Нет, конечно. Но погром в фильме — это повод выпустить эмоции, накопившиеся в процессе противостояния... Еще об Анне. Она ведь в конце концов не опускает топор на родную мать Фели, понимая, что так загубит и своего ребенка. Она находит в себе силы отойти, я в ней это ценю... Я никого не обвиняю в картине «Из ада в ад». Я хотела всех понять.

Э.Лындина. Удалось?

А.Клюка. Фильм жесткий и агрессивный. Понятно — события происходят в маленьком польском городке, еще идет война, все ею истерзаны. Но меня удивила некоторая «неконкретность» картины, так я это для себя формулирую.

Э.Лындина. Что вы имеете в виду?

А.Клюка. То, что ад еще продолжающейся войны в ней отсутствует. Его нет на экране...

Я родилась почти через три десятилетия после Победы. Но я родилась в Белоруссии, с детства в мое сознание вошла фраза, что у нас в стране убит каждый четвертый. Чем ближе 9 Мая, тем чаще у нас об этом говорят. До сих пор. На съемочной площадке фильма «Из ада в ад» в нашей киногруппе были те, кто еще помнит войну.

А в картине ничего нет об этом — по художественному счету. Героиня-еврейка возвращается из концлагеря вся такая гладкая, причесанная, свежая... Война очень и очень затронула поляков. Столько людей погибло в лагерях, в тюрьмах, в гестапо! Поляки умирали от голода, молодежь угоняли на работы в Германию. Они были измучены, доведены до крайности. Вот чего я не увидела в фильме.

Словом, хотелось бы более глубинного рассказа об этом страшном погроме. Наши авторы, на мой взгляд, не сумели по-настоящему рассказать о том, как и почему человек за какую-то минуту превращается в зверя.

Недаром поляки выставили пикет в день премьеры нашей картины в Лос-Анджелесе. Недаром в Германии подожгли киностудию нашего продюсера господина Браунера. К счастью, пожар быстро потушили, Браунер почти не пострадал. Но за такими фактами многое стоит, нужна невероятная чуткость, если уж берешься говорить о том, как один народ восстал против другого. Факт — он только факт... А вот что за ним?

Э.Лындина. Вы всегда так критичны по отношению к своим картинам?

А.Клюка. Нет, я люблю все свои фильмы, в том числе и «Из ада в ад». Я очень серьезно к нему отношусь. Взят кровоточащий материал. Значит, и ответственность огромная. Мое поколение еще что-то знает о войне, а вот мои дети, думаю, не будут воспринимать то время как одну из самых трагических эпох нашей истории.

Когда я снималась в этой картине, я привезла Кибо, моего сына, в Минск, к себе на родину. Мне хотелось быть с ним еще и потому, что я играла Анну Ковальскую. Помогало то, что Кибо рядом. Но, с другой стороны, у меня есть одно странное качество. Попадаю на съемочную площадку и сразу забываю обо всем, что не имеет отношения к роли. Как ни стыдно признаваться, но в том числе и о своем ребенке. В общем, я уже не я.

Э.Лындина. Мне показалось, что в картине «Из ада в ад» в некоторых эпизодах звучит не ваш голос.

А.Клюка. Да, меня доозвучили, не поставив в известность. Я ведь прилетала в Минск специально для озвучания, за свои деньги. Мне потом твердили: «Не успели, не уложились...» Очень было обидно.

Э.Лындина. Тем не менее вы снова работаете с Астраханом?

А.Клюка. Я никогда долго не держу обиды... Сейчас снимаюсь у него в комедийной мелодраме... Или мелодраматической комедии. Играю необычную для себя роль — брошенной, несчастной женщины.

Э.Лындина. А вы, Алла Клюка, можете представить себя в подобной ситуации? *(Громкий хохот.)* Значит, не представляете!

А.Клюка. Все в жизни случается.

Э.Лындина. Вам не мешает, что у вас с мужем совершенно разные профессии, разный менталитет?

А.Клюка. Абсолютно не мешает. Кени нравится, что я актриса. Конечно, какие-то вещи мы воспринимаем по-разному, но ведь так бывает во многих семьях, независимо от того, кто твой муж, русский или американец. Кени, например, не любит ходить в театр. Засыпает в кино, если идет тихий, лирический фильм. Ему нравится энергичное, стремительное кино, активное, событийное, экшн. А мне наоборот. Из-за этого я почти не бываю в кино в Нью-Йорке. Одна ни за что не пойду. По-моему, я единственный человек в Америке, который до сих пор не посмотрел «Титаник». Правда, фильм шел перед моим отъездом в Россию, и я подумала: «Лететь восемь часов и вспоминать, как на экране гибли люди? Ни за что...»

Я смотрю американские фильмы в основном по телевизору. Много программ, много картин — только переключай.

Э.Лындина. Чувствуете разницу между их и нашим кино?

А.Клюка. Еще бы! Там другие картины. И по техническому исполнению, и по творческим компонентам. Драматургия, съемки, монтаж... Все, почти все иначе. У нас как залудят одну проблему, одну боль на всю страну — из фильма в фильм. А они умеют и про любовь рассказать, и про детей, и комедию снять, и вестерн. У нас — сплошь похоронный марш. Но не вся же Россия выходит на улицу с пистолетом и матерится в три этажа! Люди и любят, и женятся, и детей рожают. И работают, между прочим. Американцы как-то более широко, более разнообразно общаются со зрителем.

Э.Лындина. У вас есть любимые американские актрисы?

А.Клюка. Вупи Голдберг и Сьюзен Сарандон. Они всегда играют сильных, неординарных женщин, при этом умных, обаятельных, умеющих проявить характер. У Вупи еще потрясающий юмор. Есть у них роли лучше, есть хуже, но мне всегда с ними интересно.

Э.Лындина. А вы сильный человек?

А.Клюка. Этого про себя никто не знает... Может быть... Если надо...

Э.Лындина. Когда вы говорите о российских картинах, вы все время повторяете: «мы», «у нас», «наши»... Такое чувство причастности?

А.Клюка. Понимаете, у меня складывается удачная карьера в кино именно в России. Все время зовут — тьфу-тьфу-тьфу, не сглазить... Села в самолет, прилетела, снялась... Все нормально. Несколько тысяч километров всего лишь — расстояние между Нью-Йорком и Москвой. И это нисколько не мешает мне оставаться русской артисткой.

ИВАН ОХЛОБЫСТИН:

«Я, слава Богу, счастлив»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ РТИЩЕВА

Иван Охлобыстин

Иван Охлобыстин в кино только шесть лет. Именно шесть лет назад, в 1992-м, он сыграл в фильме Никиты Тягунова «Нога» мальчика-ангела, упавшего в ад, прошедшего нашу «малую» войну в Афганистане. Роль эта сразу сделала Охлобыстина культовой личностью, фигурой нового молодого поколения — жесткого и раскованного.

В том же году Иван поставил единственный пока свой фильм «Арбитр» — «румбу на крыле самолета в полете», как он определяет. «Арбитр» культовости добавил, и с этой минуты любимым занятием Ивана стало пудрить мозги журналистам. Он рассказывал, что его дед — личный врач Берии, а сам Ваня — сын потомственных энкавэдистов. Но любимой была версия о том, что он — сын Кришны и ждет, когда у него откроется третий глаз.

В общем, Иван Охлобыстин в творчестве и быту являл пример небанального поведения: гонял на мотоцикле в «косухе» и «бандане», а в ночных клубах и на фестивалях терзал свой организм алкоголем и пеленал сознание марихуаной, которую выращивал в горшочке у себя на балконе.

В какой-то период «сын Кришны» решительно пересмотрел свою жизнь и впал в «период недоумения». Недоумение закончилось женитьбой, рождением двух дочерей и воцерковлением. Теперь вся семья регулярно ходит в церковь, а Иван даже в церкви служит и проводит жизнь в неустанных молитвах.

Кому-то уход Охлобыстина в веру может показаться очередной мистификацией, но Иван для такого рода обмана парень слишком серьезный, хоть и баламут порядочный.

Может быть, именно сегодня он и счастлив, сочиняя сценарии, служа в церкви, любя жену и детей, беседуя с друзьями о пользе причащений. Чему Ваня в своей новой жизни не изменил, так это самому себе. Он все тот же мотоциклист, сын солнца и баловень небес, который всегда ощущал свой Дар как радость, а не наказание, за что небеса и отдали ему на Земле полной чашей.

Нам показалось, что разговор с Охлобыстиным важен сегодня не только для прояснения особенностей его личной творческой эволюции, но и для характеристики общего кинематографического момента.

Наталья Ртищева. Ты доволен фильмами, поставленными по твоим сценариям, — «Кризис среднего возраста», «Мытарь»?

Иван Охлобыстин. У меня очень сложное к этому отношение. Я — человек задействованный. Я никогда не бываю доволен. Поэтому нельзя сказать, что я доволен фильмами. Но, с другой стороны, понимаю: как сделано, так сделано. Вместо того чтобы быть недовольным, надо было участвовать в процессе так, чтобы быть довольным. А я так не могу.

Н.Ртищева. Ты отдаешь сценарий и — «до свидания»?

И.Охлобыстин. Желательно. Вот Рома Качанов сейчас будет снимать по моей пьесе «Максимилиан Столпник». Ну что, я к нему в душу влезу? У него свое мировоззрение. Если я соглашаюсь отдать ему пьесу, я знаю заведомо: он ее переработает. Что ж, я буду пальцы кусать, ходить гунявить, чтобы он мою тонкую строку насчет полета чайки оставил? Никогда этого не произойдет. Я знаю, на что иду.

Это была пьеса. Роман делает из нее сценарий. Придуманы тысячи названий для определения того, что будет происходить на экране. Но толком так ничего и не придумали. Назвали всё, как водится, постмодерном, кичем. Сейчас еще один оттенок появился — рейверский, кислотный. А по сути речь о конце тысячелетия. О том, что и культура, и мировоззренческий порядок рассуждений входят в этап подведения итогов. Соответственно, появляется новая формация людей. Информационная революция позволила самым дотошным из нас воспользоваться всей имеющейся информацией. Технический прогресс позволил нам реализовать ее. Сейчас появляется новая формация людей, но они пока в коконе. В годах 30 — 40-х будущего тысячелетия кокон откроется и появится либо бабочка, либо гад членистоногий. Я не знаю, кто точно. Но мы делаем фильм о коконе.

Н.Ртищева. А что за история с «Американкой»? Говорили, что ты чуть ли не украл сценарий у Юрия Короткова. Так кто у кого украл?

И.Охлобыстин. История дурная. Любимый мой дружище Юра Коротков встревожен, и я тоже. Было просто. Сам я не хотел писать сценарий. Это я про «Американку». Потому что уже столкнулся: когда пишешь сценарий и сам снимаешь, начинаешь себя приукрашивать и получается не нормальный фильм, а ни то ни се. Я решил, пусть Юра напишет. Он довольно легко пишет. У меня была история про детство. Не сложившаяся история, а элементы. Мне очень нравился сюжет Фрэнсиса Форда Копполы «Бойцовые рыбки». Вообще тема брата-мотоциклиста очень мне нравилась. Я тему просто модернизировал: мальчик погибает, а его младший брат начинает за его девушкой ухаживать. Потому что девушка из другого района, а его брат отбил ее в свое время у того района. Потом несколько элементов я хотел оставить, например, речь диктора. Я вообще люблю диктора.

Что в нашей ужасной стране за эти восемьдесят ужасных лет я вижу не только в черном, но и в белом цвете? Наше детство.

Мы с Юрой сидим. Он придумал историю, я придумал историю. Все это смешалось, он стал писать. Когда сценарий получился, а он был хорош — Юра очень талантливый человек, я его поклонник и сейчас, — я стал ходить деньги искать. В Госкино мне пообещали финансирование, прошел там все жюри. И начались мытарства. Полгода они мне обещали: то подпишут договор, то не подпишут. Денег нет, так зачем подписывать? Я устал обивать там пороги. Наконец сказали: подпишут точно, но денег нет. А у Юры ремонт дачи, тяжелое финансовое состояние. Он говорит: «Мне предлагают сценарий продать». Я его прошу: «Потерпи месяц, я очень хочу сам снять». Он говорит: «Я пока продам, а ты выкупишь потом». Ренат Давлетяров купил у Юры сценарий за десять тысяч долларов, а продал за двадцать. Он же понимал, что я никуда не денусь: финансирование Госкино, все равно выкуплю. Это был нормальный коммерческий проект моего старого закадыки-приятеля, с которым я столько лет парился в бане на Селезневке. В нем просто проснулась экономическая жилка. И Юра продал ему сценарий за десять тысяч.

Я очень расстроился. Надеялся, что все-таки дадут выкупить. Не дали. А потом я как-то охладел к этой истории. Ну, просто охладел. Начал писать Гарику Сукачеву сценарий, но тема детства меня все-таки тыркала. Я хотел ввести ее в сценарий «Кризиса среднего возраста». Не как воспоминание, а как параллель-

ную историю. Как человек формируется, как формируются его представления об идеале. Кризис подросткового возраста сравнить с кризисом среднего возраста.

Я позвонил Ренату Давлетярову, сказал, что хочу взять кое-что из «Американки». Он спросил что. Я сказал: хочу свою идею. По поводу брата, она мне очень нравится, я люблю Фрэнсиса Форда Копполу, это и мое детство. По поводу поезда и лежания под ним — не хочу, потому что я это уже видел у Бертолуччи в «XX веке». Закадровый текст хочу. И еще финал. Как в сказке: «Мы жили и умерли в один день». Мне нравится этот ключ, точка получается очень красивая. Ренат сказал: «Нет, ни за что я тебе не отдам, ты забираешь весь сценарий, судиться будем!..» Судиться с Ренатом? Как я, прощелыга, буду судиться с финансовым магнатом? Ну ладно, говорю, Ренат. А можно историю — мальчик девочку любит, мальчик отбивает девочку? Этих историй миллион на самом деле, я могу пять советских фильмов привести с такими историями. В общем, как бы разрешил. Я взял слово в слово финал. Это мною придуманный финал. Помимо истории с мотоциклистом, еще сцены онанизма, какие-то элементы все-таки я придумал, а Юра основные восемьдесят процентов. Он автором был и является. Я автор идеи или даже придумки идеи. Потом съемки начались, а потом раздергали эту тему. Я что-то тоже, дурак, посерчал на Юру, в общении с каким-

Иван Охлобыстин в фильме «Нога»

то журналистом сказал: «Меня едва ли не плагиатором назвали, да вы прочтите в книге Юры Короткова его повесть «Мусорщик»!»

Н.Ртищева. Это же твоя повесть!

И.Охлобыстин. Моя повесть, да. Но Юра говорит, что просто забыли туда фамилию вставить по странному недогляду редакторов.

Н.Ртищева. Твою фамилию?

И.Охлобыстин. Мою фамилию. В его сборнике есть моя повесть.

Н.Ртищева. Ну, в общем, вы запутались.

И.Охлобыстин. Мы запутались. Я устал от дрязг. Потому что Юру я по-прежнему люблю. Я хотел бы и в будущем с ним общаться и работать. Устал я от интриг, от дрязг, потому что интриган-то я никакой. Я целенаправленный интриган, а если это касается честолюбивых дамских амбиций взрослых усатых мужиков, это уже несерьезно. История затихла на этом. Она и не начиналась по большому счету. Это было нелюбезное развлечение.

Н.Ртищева. Так и непонятно: украл — не украл?

И.Охлобыстин. Я могу заверить, что я не украл. И я могу заверить, что и Юра тоже не украл. Мы думали вместе, кумекали. Вот такая история. Мне потом позвонил Месхиев — подпиши бумагу, что ты отказываешься от постановки фильма в Госкино. Я сказал, что бумагу не подпишу. Тем не менее Госкино отдало ему финансирование фильма. Вот с Госкино надо было бы, конечно, разобраться.

Иван Охлобыстин. Кинопроба

Н.Ртищева. Хорошо, давай лучше о другом. Ведь ты теперь отец двух детей. Как тебе эта роль?

И.Охлобыстин. Я, слава Богу, доволен. У меня есть семья. Анфиска — хулиганка. Ей год и восемь. У нее очень подвижные ручки. Она все берет, я ругаюсь на нее, кричу — она секунду посмотрит и опять бежит. Упрямая, как ослица. Вторая — Дуня. Ей сейчас шестой месяц. Кричит беспрерывно. То кричит, то хохочет — два состояния. Мой, наверное, характер.

Н.Ртищева. Кто на тебя больше похож?

И.Охлобыстин. Анфиса. Дуня больше все-таки похожа на Ксюху. Вот вся моя семья.

Н.Ртищева. Где вы живете?

И.Охлобыстин. Сейчас в Крылатском. Пока снимаем. И делаем ремонт в Тушино у себя. Всякие двери железные. Ну, сама понимаешь, Тушино...

Н.Ртищева. Ты считаешь, что ты отгулял?

И.Охлобыстин. Я только начал гулять. Все предыдущее время я не гулял, у меня была попытка начать гульбу. Беготня с белым лицом по ночным кабакам в поисках спутницы жизни меня утомила, истощила, лишила здоровья, сделала

психику мою неустойчивой. Я сейчас только гуляю. Много смеемся, много хохочем, бывает, кричим — клёво!

Н.Ртищева. Хорошо живете?

И.Охлобыстин. Нравится мне, слава Богу.

Н.Ртищева. Молодец. Я не ожидала, что ты станешь таким. Хотя ты всегда был крестьянским парнем, всегда хотел, чтобы жена щи варила.

И.Охлобыстин. Да-да-да. Но у меня жена тоже упрямая женщина. Меня, бедного старика, шпыняет. Ух, попал я под гнет женский! Ну, тут, сама понимаешь, не рискуешь — не пьешь шампанское.

Н.Ртищева. Щи варит?

И.Охлобыстин. Она очень хорошо готовит. Когда я с ней познакомился, она вообще не умела готовить. Но ей и не надо было. В кино не хочет сниматься. Я ей предлагал, Тодоровский звал, немцы какие-то. Она равнодушно к этому относится.

Н.Ртищева. Вся в семье?

И.Охлобыстин. В семье и в церкви. Мы три раза в неделю в церковь ездим. Я там служу, а она с местными матушками общается. Очень ей нравится. Это ее мир на самом деле.

Н.Ртищева. Как вы к этому пришли? Что-то произошло у вас?

И.Охлобыстин. Нет. Поженились и сразу пошли в церковь. У нас не было такого: открыли Евангелие, захлебнулись слезами и решили, что пора идти. Мы изначально знали, что так оно и должно быть. Поженились-повенчались. Утром повенчались, днем поженились. Съездили на Ленинские горы, к памятнику Неизвестному солдату... И пошли в церковь, нашли себе хорошего духовника, священника. И все время ездим туда. Это на Софийской набережной. Очень довольны.

Н.Ртищева. Кем ты там служишь?

И.Охлобыстин. Я алтарник.

Н.Ртищева. Что это такое?

И.Охлобыстин. Ну, человек, который ходит в стихаре со свечами, кадило подает, еще что-то такое. Я учусь, понимаешь? Я сейчас в церкви учусь. Учусь службе, учу историю. «Канон» веду в воскресных программах на ТВ-6. Еще несколько проектов буду вести. Прямую трансляцию Пасхи вел. Работаю в телевизионном православном агентстве от Патриархии. «Канон» — это телевизионный вестник московской Патриархии. Там компания великолепная, великолепные люди. Это именно тот мир, который мне нужен. Я как-то ехал после ночных съемок, думаю, дай, заеду, кофейку попью. Заехал в «Маяк». Ужас! Те же люди как сидели, так и сидят. И ощущение такое, что я вышел на середине разговора, а он продолжается. Потом еще с Ксанкой несколько раз ездили. В общем, вялое впечатление производит на нас ночная жизнь Москвы. Баловство такое. Для людей, которые не нашли себя, это нормальное времяпрепровождение. Ищут там любовь, сиськи-масиськи, все остальное. А у нас нормально. Мы, когда пост, читаем много. Читать, ух, сколько! Одно Житие святых о двенадцати томах! Каждый по семьсот листов. У меня вся квартира забита литературой, которую я просто мечтаю прочесть.

Потом у нас круг общения сменился. Ну как сменился? Не сменился — расширился. У нас Гарик Сукачев так и остался, Димка Харатьян, Сашка Скляр — в лучших друзьях. Но у нас появились дьяконы, священники, доктора богословия. Много ученых. Такая компания — собираемся, готовим. Когда поста нет. Когда пост, уже неудобно ухать в гости. Готовить же им надо, а что там в пост поешь? Постные блюда — я их не люблю, честно говоря. Я пощусь — это вопрос идеологический. Ну, фасоль ем в банках, порчу себе желудок. Устал я от этой фасоли. Но это в Страстную седьмицу, самую строгую. А до этого Оксанка делает грибы с картошкой.

Н.Ртищева. Если это так серьезно, значит, вы садитесь за обед и начинаете с молитвы?

И.Охлобыстин. С молитвы, конечно. Это очень хорошо на самом деле. Дико только сперва, вроде как в американских фильмах. А когда сам начинаешь это делать, через день понимаешь: когда просто поел — в этом нет Акта. Только физиология. Ну, наешься, ну, сытость такая — глаза затекают, полежать хочется или покурить. А когда это идет через молитву, замечаешь, что ты делаешь праздн-

ник. Каждый обед — это праздничный обед, ощущение Нового года. Причем оно стабильно сохраняется каждый день. Бывает, торопишься — быстро надо поесть. Я лаваш тонкий маслом намазываю с орехами, у меня постное масло, быстро съедаю, быстро молюсь, и все равно — ощущение праздничное. Когда этого не делаешь — неуют. В животе неуют, психологический неуют. Ощущение, что ты мог бы пойти на празднование Нового года, но не дошел. Тебя не пустили в ресторан. Мы все время думаем, что это не связано с высшим идеалом. Связано. Абсолютно вплотную.

Н.Ртищева. А ты от чего-то отказался в результате? От алкоголя, сигарет?

И.Охлобыстин. Я еще курю, но должен бросить. Понимаешь, когда плотно посещаешь церковь, воцерковляешься, начинаешь выслеживать какие-то причинно-следственные связи. Чем дальше идешь, тем они яснее и яснее. Я курил раньше сколько угодно, никогда этим не маялся, не мог перекурить. Как меня пустили в алтарь помогать, а это святое место для человека, у меня стали болеть легкие. Легкие не могут болеть, это не тот орган. Но они болят у меня. Я пытался сокращать, тоненькие сигареты курил. А сейчас уже не могу, измучился. Алкоголь тоже странная штука. Раньше получал удовольствие, впадал в шумное агрессивное состояние — развеселяк, ах, цыгане, цыгане, шуба в луже. А сейчас чуть-чуть выпью — муть такая, не почитаешь уже. А нажираться — так и не поговорить. Вот и ходишь в этой мути. Я мало пью. Бывает пиво, но все равно на меня трагическое впечатление это производит. В этом нет волевого акта. Церковь — волевой акт.

Н.Ртищева. Ваня, но тебя же заносит. То ты был Иваном Солнцеподобным, Леопольдом Роскошным, теперь ты с церковью. Ты не думаешь, что может быть какой-то третий путь?

И.Охлобыстин. Нет, это невозможно. Я как в девятом классе крестился, то либо жениться хотел, либо работать. Одно не отрицало другое. Панк я по-своему понимал — что удобно, то и провозглашаешь. Рок-н-ролл — это свобода. Ничего не изменилось. Я подумываю о покупке мотоцикла сейчас. Тот мой разбитый, я его на стоянке оставил. Я покумекаю, может, «Урал» на лето возьму? Потому что пробки, а до церкви ехать как?

Н.Ртищева. На мотоцикле в рясе?

И.Охлобыстин. Я в церкви переодеваюсь.

Н.Ртищева. А вообще чем ты занимаешься?

И.Охлобыстин. Пишу много. Пьесы всякие. Очень много. Сейчас активно изучаю святоотеческие традиции. Это безумно интересно. Это живой опыт людей. Помимо того что я крестьянин, у меня все-таки какой-то пунктик академического воспитания сохранился. Я люблю академические науки. Академичнее богословия не придумаешь. Потому что сам факт академизма предполагает знание альфы и омеги. Физика этим похвалиться не может. Химия, психология — тоже. Кино тем более рядом не стоит. Кино я смотрю вне поста.

Н.Ртищева. Во время поста даже телевизор не смотришь?

И.Охлобыстин. Пост — это же не диета, это ограничение. «Канон» я включаю, чтобы посмотреть, как получилась передача. Бывает, когда ем, иногда включаю. Няня приходит, предположим, неудобно, что я чавкаю сижу, я звук включаю. А так позывов нет. Я телевизор и раньше-то, знаешь, как смотрел? Ну, кино. «Я сама», бывает, смотрю время от времени — узнать зыбкое болото вашей женской души. И все.

Н.Ртищева. Ваня, сколько тебе лет?

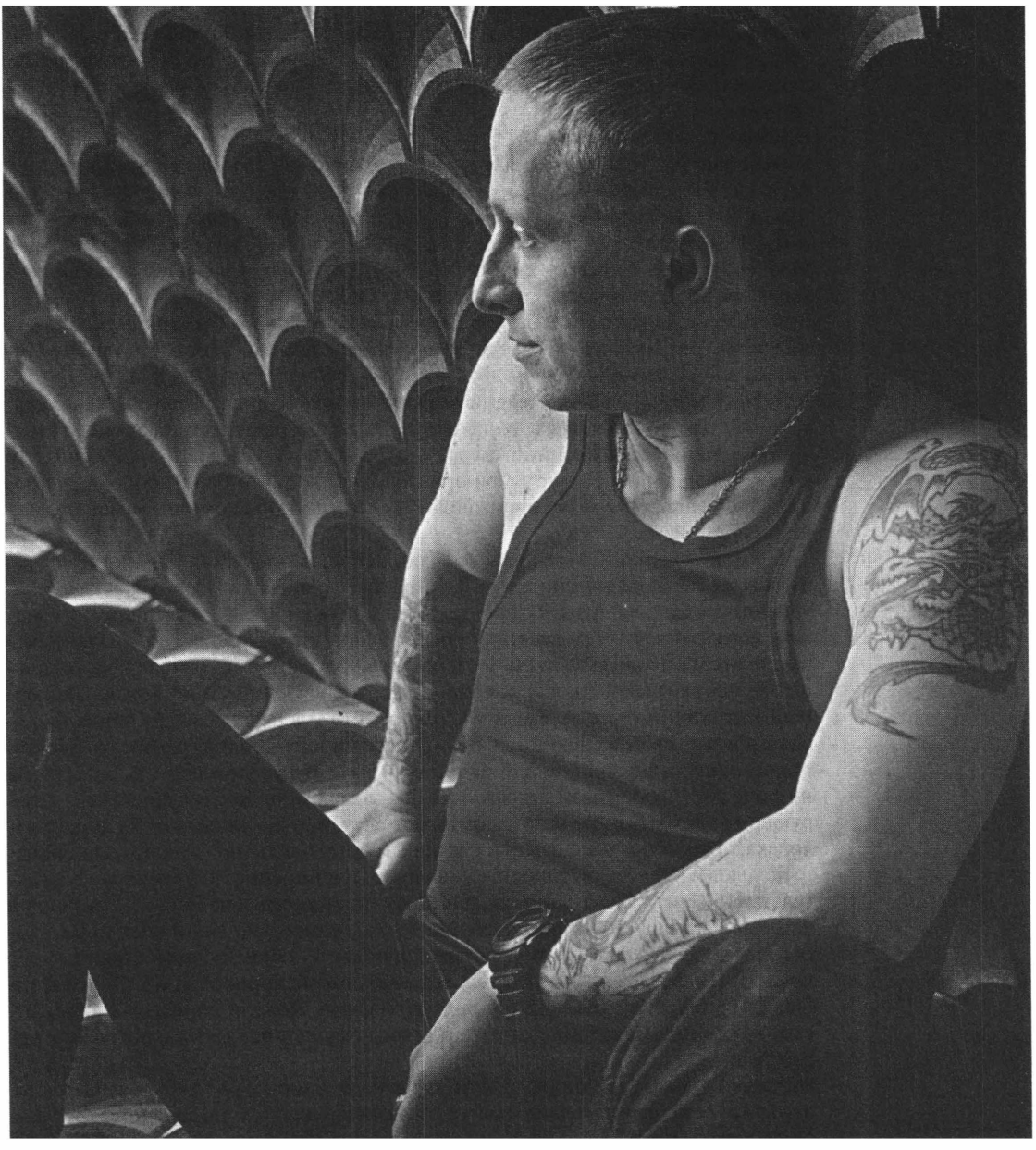
И.Охлобыстин. Тридцать два будет.

Н.Ртищева. Это что, кризис среднего возраста?

И.Охлобыстин. А у меня и кризиса-то не было. Я, наверное, в подростковом за все кризисы переболел. Какой у меня кризис? Я, слава Богу, счастлив. У меня есть семья. Я, бывает, серчаю, что мне не дают писать, читать, за компьютером посидеть, кино любимое посмотреть, но я доволен. По большому счету я никогда не был толком честолюбив. И о хозяйствовании своем я тоже преувеличивал. Для меня целая проблема дюбель в стену забить. Я всегда уповал на сантехника. Английский язык я не учил по той причине, что если буду бедным, мне он будет не нужен. Если богатым — я куплю себе переводчика. Зачем голову лишним забивать? Мне место для святых отцов там оставлено.

Что человек для себя выбирает? Вот мой герой в «Максимилиане Столпнике» гениальный имиджмейкер. Он и рукастый, и озорной. Он и вдумчивый, он и созерцательный, он и действенный. Он — всё. И выпить любит, и до женщин охоч. Ну, есть честолюбие — хорошо, оно важно в общении с председателем колхоза, но не более того. Потому что человек сам себе уже все доказал. Мы взяли некую идеальную ситуацию. Идеальную внешне и внутренне. Потому что, обладая некими широкими дарованиями, ты вынужден дарования куда-то направлять. В чем кризис интеллигенции 80-х? Она не была готова к перевороту в социальной сфере, но при этом обладала всеми возможностями, чтобы действовать. Некоторые стали просто бандитами. Некоторые — рефлексирующими сексуальными извращенцами. Потому что у них не было ни сил, ни возможностей внутренних. Интеллект был, информация была, руки-ноги были. Они были настолько талантливы, что не могли себя реализовать ни в одной сфере. Им было жалко оставлять какую-либо из сфер. И вот приблизительно такой кризис у нашего молодого человека конца двадцатого столетия.

Иван Охлобыстин



У него есть все, но он знает, что надо чем-то одним воспользоваться. Выбрать самое главное и направить туда все силы. Хотя жалко оставлять все остальное. У него прекрасная жена, прекрасная работа, его уважают везде, его дом — Госхран, он признан достоянием республики. Он совершенен. Совершенен, как ангел. Прости меня, Господи. Только обладает телесной натурой. И он выбирает самое главное. Он выбирает семью. Это нормальный выбор. К тому, к чему человек прошлого тысячелетия приходил к семидесяти годам, сейчас человек добирается в тридцать пять.

Н.Ртищева. Это автобиография?

И.Охлобыстин. Нет. Я не так даровит, как мой герой.

Н.Ртищева. Ну, а что ты выбираешь?

И.Охлобыстин. Семью. Церковь. И будущую жизнь. Мне очень хочется жить в будущей жизни. Это основной аргумент для крещения моих друзей. Я говорю: «Пойдем окрестимся». Человек: «Ну, зачем? Я не готов». (Или: «Я не хочу».) — «Пойдем окрестимся». — «Ну, почему?» — «Ты собеседник любопытный. Я хочу и в будущей жизни с тобой продолжать беседу». Многие поддались.

Н.Ртищева. Кого ты соблазнил?

И.Охлобыстин. Очень многих, ты их не знаешь. Из нашего мира подвигаю. С Гариком борюсь. С Гариком сложно бороться. Ему мешает его поэтическая одаренность. Он христианин, но просто я хочу добиться его воцерковления глобального.

Н.Ртищева. Он некрещеный?

И.Охлобыстин. Крещеный, и сын у него крещеный. Но я хочу его привести в церковь. Он нужен церкви как сообществу своим талантом. И уж точно церковь нужна ему. Он должен урегулировать все тот же вопрос Максимилиана Столпника. Потому что глубина его таланта не позволит ему жить нормальной жизнью, если он не направит талант в нужное русло. Он эгоистичен. Он как нормальный поэт занимается самокопанием, рискует. Я не знаю, какую сферу он выбрал бы в церкви. Может быть, церковь благословила бы его продолжать ту же жизнь. Не факт, что ему предложили бы петь псалмы. Скорее все так бы и осталось, но у него появился бы другой круг общения, другие идеалы, другое чтение. Понимаешь, с воцерковлением меняется не внешняя сфера и даже не внутренняя. Что-то меняется в диспозиции. Это напоминает компьютерную стратегию — меняются причинно-следственные связи. Ты спокоен, ты знаешь, что с тобой произойдет. Если с тобой произошло что-то, что ты не проконтролировал, ты знаешь, отчего это произошло. Ты держишь под контролем мир следствий и причин.

Я хожу в церковь. Мне нравится благолепие, пение. Меня умиляет тот факт, что так же пели две тысячи лет назад. Европа, европейская культура, скачок научно-технического прогресса обязаны всем церкви. Обычно считают, что знание приносит веру. Нет, все наоборот. Вера приносит знание. Геоцентризм был высмеян едва ли не на третьем Вселенском Соборе, от этого начали копать дальше. Выяснили наконец, что все-таки посередине Солнце, а не Земля. Церковный мир мне интересен. Там то же самое, что и в человеческом обществе, — свои дрязги, свои женские мафии, привязанности-непривязанности. Все это происходит на фоне индивидуальной борьбы за будущую жизнь, за спасение и на фоне общей борьбы за будущую жизнь, за спасение. Когда я общаюсь с неверующими людьми, мне они напоминают случайно встреченного на дороге человека, которого я знаю давно и с которым поговорить мне не о чем. Он приятный человек во всех отношениях и внешне, и внутренне, и финансово состоятелен. Но денег у него занимать я не хочу, поговорить мне не о чем. А когда я встречаю верующего человека, он знает то же самое, что и я, и идет той же дорогой. Мы можем просто поделиться дорогами — обойти с этой стороны гору или пойти через нее, — но этот человек в вечном общении со мной. От этого общение приобретает оттенок более родственный, нежели «пати» — американское хождение с бокалами по презентационному залу без всякого интереса к окружающим.

Н.Ртищева. Ваня, ты все знаешь! Многие люди живут, и у них не получается то, чего они хотят, стоят на одном месте, как заколдованные. Ты знаешь секрет, как стать счастливым?

И.Охлобыстин. Знаю на сто процентов. Надо ходить в церковь. Человек сам не может выбраться. Он обременен физиологией, психикой, социальными обусловленностями и тем, что мы называем грехом. Мы живем, как в танке, где запил водитель и танк поехал не туда. Он едет, и ты никак не можешь выбраться из этой колеи. Ты одаренный, красивый, жертвенный, талантливый, но вот эта колея есть, и сил выйти из нее нет. Потому что ты составлен из тех же атомов, что и раньше. Единственный способ преодолеть и избавиться от этого груза, отрезать его — это причащаться. Бог стал человеком для чего? Он же и страдал, как человек, и болел, и плакал, мог улыбаться, мог не улыбаться.

Когда мы причащаемся и вкушаем тело, плоть Божью, автоматически, по мнению церкви, обрезаем конец зависимости. Мы остаемся теми же самыми. Обладаем теми же болезнями, зависим от курения, пития, социума, окружения, но поскольку мы причащаемся, на этот момент, в этот день и в будущее время все идет по убывающей — происходит отмена зависимости от обстоятельств. От рока. От своей судьбы. Когда ты причастишься, ты абсолютно свободен. И с тобой случится только то, что ты сам определишь в этот момент. С каждого причастия мир начинается заново для любого человека. От причастия к причастию человеческие клетки, ипостасное содержание каждой клетки меняется, становится свободным. В целом человек становится свободным. Он может изменить жизнь. Поэтому когда ты спрашиваешь, как может человек изменить свою жизнь, — только так. Больше никак.

Подумай, как хорошо — придешь в субботу, отстоишь вечернюю. Тяжело, не понимаешь ведь ничего. Чего поют? Спрашивают, почему нужно на церковно-славянском петь, а не на русском. Потому что нельзя ланцетом препарировать мозг. Нужен не ланцет — что-то еще тоньше. Электронная такая штучечка. В английском есть «дог», а в русском «собака», «сучка», «кобель»... — десять названий. А в церковно-славянском названий тысячи. Он более тонок. Эклектичен, с одной стороны, но более метафоричен. Он в состоянии выразить душевные состояния, которые охватывают нас при общении с идеалами в большей полноте, нежели русский язык.

Н.Ртищева. Ваня, но ты же пришел к этому после того, как твоя семья состоялась? Когда вы с Оксаной влюбились друг в друга, вы же не думали о церкви?

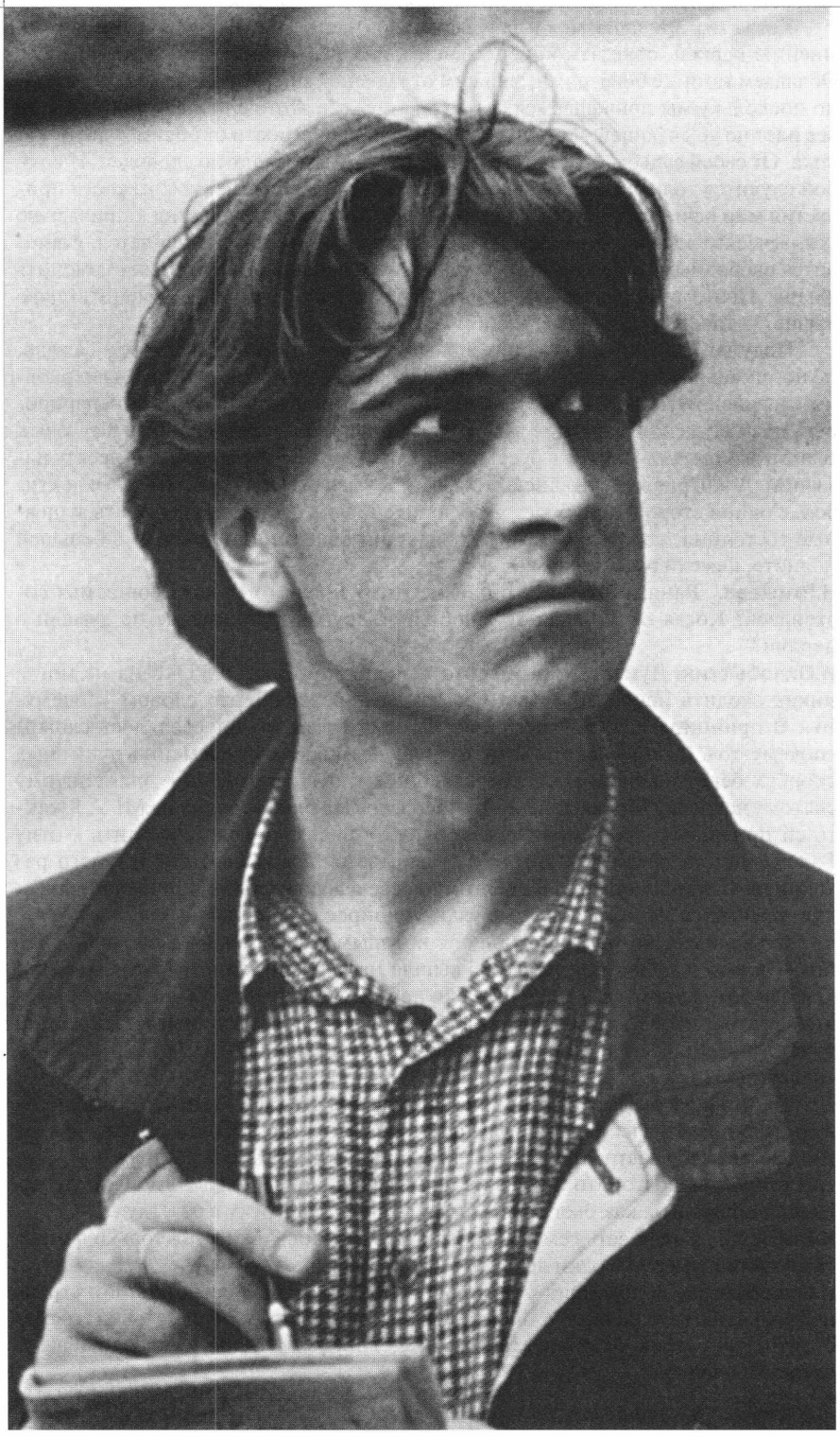
И.Охлобыстин. Думали. Еще до того, как мы поженились, Оксана не могла никак сходить исповедоваться. Она тогда определяла это словом «почему-то». В принципе я сейчас понимаю, почему тогда это определялось словом «почему-то». До того как мы встретились, я сам время от времени в душевных скорбях бегал на Ваганьковское кладбище к отцу Валентину, знаменитому святому человеку Москвы. Мне его посоветовала одна девочка из МГУ. Я както ей признался, что у меня тяжелое состояние. Она велела сходить к отцу Валентину, он среди студентов МГУ считается «свой святой». Я много раз ходил на Сокол в церковь. В девятом классе я сознательно, прочитав Евангелие, крестился. И когда был уже улажен вопрос с женитьбой, когда я понял, что это человек, которого я люблю, с которым хочу прожить всю жизнь, что это — плоть и кровь моя, церковь вышла на первый план. Я так любил, что любовь земная призвала меня к любви небесной. Мне надо было застраховать это чувство, чтобы оно было навсегда. Когда человек задумывается, что он хочет что-то навсегда, он приходит в церковь. Церковь — это институт слова «навсегда».

То, что я рассказываю, это, конечно, слова. Я не смогу и на одну миллионную дать представление, что получит человек, просто честно отстояв службу. Вот заставь себя завтра причаститься. Да, у тебя будет масса раздражений, что ты стоишь так долго, что ничего не понимаешь, но ты почувствуешь импульс. Нельзя объяснить, как бьет током, пока ты не сунешь руку в розетку.

Н.Ртищева. У тебя есть семья, новая жизнь, церковь. Остается только финал: «Мы жили и умерли в один день»?

И.Охлобыстин. А помнишь «Арбитра»? Титры последние помнишь? Вот странно тоже. Ни с того ни с сего: «Во мне живет Бог, и скоро придет тот, кто его разбудит. И я построю остров и стану там садовником...» Меня мучают проблемы садовника сейчас.

Р А З Б О Р Ы



«Приятель покойника». Анатолий — А.Лазарев-мл.

Н.СИРИВЛЯ

Вторые станут первыми

Почему наше кино, так долго копившее силы и средства для решительного завоевания зрителя, теперь раз за разом выстреливает мимо цели, понять довольно трудно. Ни с финансовой (недостаточный бюджет), ни с эстетической (мол, все вдруг снимать разучились) точки зрения это необъяснимо. Бюджет выше среднего отнюдь не гарантирует качества, а вопрос, почему разучились снимать, сам по себе, что называется, интересный. В этой ситуации можно рискнуть и посмотреть на дело, используя опыт смежных наук, в частности психологии, а точнее — гештальтпсихологии, одной из самых любопытных ветвей современного психоанализа.

Гештальтпсихология рассматривает восприятие реальности и поступки человека как систему гештальтов — своеобразных устойчивых моделей поведения. Человек воспринимает любую ситуацию таким образом, что в его сознании она разделяется на «фигуру» и «фон».

Фигура — наиболее отчетливо воспринимаемый объект: человек, вещь, проблема, явление, которые для нас важны и интересны. Все остальное существует на периферии внимания и образует фон. Фигура — объект, способствующий удовлетворению наиболее насущной на данный момент психологической или физиологической потребности. Для человека, который хочет пить, фигурой становится стакан воды. После того как человек совершает определенные действия, чтобы утолить жажду, вода для него теряет всякий интерес и внимание переключается на другие объекты. То есть данный гештальт завершен и в игру вступают иные потребности. Способность к завершению гештальтов, к успешному удовлетворению экзистенциальных потребностей — признак здоровой психики. Накопление незавершенных ситуаций (это касается, конечно, не еды и питья, а разнообразных психологических проблем) — признак заболевания, невроза. Внутренний механизм невроза описывается в гештальттеории как «прерывание»: человек по тем или иным причинам не разрешает себе осуществлять действия, направленные на удовлетворение той или иной экзистенциальной потребности, и в результате его поведение становится запутанным, беспомощным и неэффективным. Он теряет четкое представление о своих возможностях и увязает в пучине неразрешимых жизненных противоречий.

Возвращаясь к кинематографу, нетрудно заметить, что жанровое кино способствует удовлетворению присущих огромному числу людей экзистенциальных потребностей при помощи создания своего рода искусственных гештальтов. Как правило, в первой трети картины формируется соответствующая потребность: подонки безнаказанно обижают слабых — ровно до тех пор, пока мы от всего сердца не захотим, чтобы благородный герой искрошил их в капусту; несчастная Золушка моет полы и терпит издевательства до тех пор, пока мы не пожелаем ей встретить прекрасного принца; детективная интрига безнадежно запутывается до того момента, когда мы будем уже не в силах оторвать-

ся от экрана, не узнав, кто же — убийца, и т.д. Сначала гештальт формируется, потом он разрушается.

Удовлетворение данной конкретной потребности смягчает внутренние конфликты, связанные с самыми главными экзистенциальными потребностями человека — в любви, признании, справедливости, рациональном объяснении мира и т.д. и т.п.

Принцип обязательного завершения гештальтов, на котором основано массовое кино, начинает странным образом пробуксовывать в тех случаях, когда социально обусловленный невроз приобретает в обществе характер эпидемии. Тут на первый план вместо привычного набора «вечных сюжетов» выходит навязчиво повторяющаяся фабульная конструкция, репрезентирующая распространенный механизм прерывания. Подобную ситуацию в кинематографе описал Зигфрид Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера». Стремление немцев к свободе пресекалось гипертрофированным суперэго, требующим от личности беспрекословного послушания и дисциплины. В истории этот невротический механизм «бегства от свободы» привел к победе фашизма, в кинематографе немецкого экспрессионизма нашел свое выражение в бесчисленных вариациях сюжета о докторе Калигари — злом тиране, толкающем на преступления человека-сомнамбулу.

Обратившись к новейшей истории отечественного кино, можно предположить, что и тут имеет место своего рода невротическая ситуация: при всем желании снимать жанровое кино, как у американцев, наши кинематографисты вновь и вновь бессознательно оказываются в плену сюжетных конструкций, противоречащих принципу завершения гештальта.

Постсоветское кино наглядно демонстрирует и такой важнейший симптом невроза, как отсутствие четкой границы между личностью и средой. Невротик или целиком подчиняет свое «я» внешнему миру (интроекция), или, наоборот, переносит вовне свои внутренние проблемы (проекция). Поначалу, в эпоху перестройки и гласности, когда кино упивалось ужасами и безысходностью, мы имели дело с чистой проекцией — перенесением вовне подсознательного страха перед меняющейся реальностью. Сегодня, по всей видимости, преобладает невротический механизм глобальной интроекции, следы которого отчетливо различимы в излюбленных фабульных конструкциях нынешнего кино.

Архетипический сюжет образца 1997 — 1998 годов можно описать так: герой попадает в какой-то новый, чуждый для себя мир, встречает человека, который оказывается если не «хозяином» этого мира, то по крайней мере вполне здесь преуспевает; новичок вступает с «хозяином» в сложные отношения дружбы-вражды и в результате различных перипетий занимает его место под солнцем. Как правило, он обретает социальный статус, иногда — деньги и очень часто — женщину (жену, невесту или возлюбленную) «хозяина».

В фильме «Брат» А.Балабанова юный дембель приезжает в Петербург к брату-киллеру, сам становится киллером, в финале отбирает у брата чемодан с деньгами, а его самого отправляет к маме в провинцию. В картине В.Криштофовича «Приятель покойника» интеллигентный герой, по воле случая связавшийся с мафиозной средой, заказывает собственное убийство, потом, передумав, убирает киллера, женится на вдове покойного и, по всей видимости, наследует его дело. В сценарии В.Сорокина и А.Зельдовича «Москва» бывший виолончелист, ныне перевозчик черного нала, приезжает из-за границы с чемоданом долларов, похищает деньги, «кидает» хозяина — предпринимателя, бандита и мецената, а когда того убивают, женится на его невесте, а заодно и на ее сестре. Во «Времени танцора» В.Абдрашитова опереточный казак из ансамбля приезжает на некую только что замиренную окраину, встречается с приятелями, которые, в отличие от него, воевали, пытается самостоятельно продолжить боевые действия, но безуспешно; в финале у одного друга он уводит любовницу, другой погибает — вместо танцора.

Можно привести еще примеры, но и этих достаточно, чтобы понять: перед нами сюжет успешной социализации, осовремененная коллизия «соцсоревнования», когда незаметный труженик вызывает на состязание передовика и побеждает, занимая его место на Доске почета. Больше того, можно сказать, что это сюжет победы «слабого», «одного из нас» над «сильными мира сего», быту-

«Время танцора». Андрей — А.Егоров

ющий в мировой культуре со времен Давида и Голиафа. Однако в сегодняшнем российском кино он приобретает весьма специфические очертания.

Во-первых, герой совершает свои подвиги не по зову сердца, а следуя логике обстоятельств. Он вытесняет соперника и занимает его место, но вряд ли это является осознанной целью. Он вообще толком не знает, чего хочет. Чужая жизнь, чужая модель поведения для него — замена отсутствующей или отброшенной собственной. Существующий практически в каждом фильме эпизод, когда героя бьют, пытают или же кто-то покушается на его жизнь, нужен авторам отнюдь не в качестве традиционной мотивировки ответной агрессии. Это момент символической смерти — прежний человек умер, новый живет по законам беззаконного социума и потому за свои поступки ответственности не несет.

Освободившись от собственного «я», герой обретает невиданную свободу действий. Он безнаказанно нарушает все заповеди по списку: «не убий», «не укради», «не прелюбодействуй», «не пожелай жены ближнего...». В «Приятеле покойника» фигурирует даже нарушение «экзотической» заповеди: «не лжесвидетельствуй»... Исключением оказывается разве что «чти отца своего и мать свою», поскольку родители в данной схеме не предусмотрены. У Данилы Багрова из «Брата», правда, есть мать, которая наказывает ему стать таким же, как старший братец. Но чаще всего складывается впечатление, будто центральный персонаж свалился с Луны. У него нет личной истории, а если нам рассказывают о его прошлом, этот рассказ вступает в противоречие с обликом, манерами и психофизикой исполнителя. Поверить, что Данила в исполнении С.Бодрова-младшего — сын рецидивиста, а «приятель покойника» — переводчик с внешними данными А.Лазарева-младшего — не может заработать на хлеб, довольно сложно. В прошлой жизни герой оставляет профессию, социальный статус, но не детство, отрочество, юность, не опыт реального становления.

Нарушение заповедей во всех картинах не влечет за собой никакого возмездия: ни муки совести, ни отмщение со стороны обиженных и оскорбленных — ничто не угрожает герою. И это естественно: отказавшись от себя самого, герой заполняется средой без остатка и уже не может вступить с ней в сколько-нибудь значимый конфликт. Больше того, пережив момент смерти-инициации, он обретает абсолютную неуязвимость и поразительную удачливость. Умерев

«Страна глухих». Яя — Д.Корзун, Рита — Ч.Хаматова

однажды, раз и навсегда теряет способность к страданию и возможность расстаться с жизнью.

Итак, перед нами полый герой, лишенный основных качеств, присущих всякому нормальному человеку: собственной воли, личной истории, нравственной рефлексии, способности страдать и даже умереть. Зато он успешно адаптирован к сегодняшней жизни и получает в финале все, о чем можно мечтать, — власть, деньги и женщину (иногда сразу двух, как в «Москве»). Это, правда, не делает его счастливым: возможность испытывать счастье он утратил вместе с прочими человеческими свойствами. Иначе говоря, при том, что герой на наших глазах добивается очевидного социального успеха, гештальт остается незавершенным. Надев, как перчатку, чужую жизнь, герой внутренне не срастается, не отождествляется, не идентифицирует себя с нею. Он застревает в межеумочном пространстве между «я» и «не-я», и в его истории нет и не может быть никакого логического конца. Незавершенность — основное свойство данной сюжетной конструкции: герой не знает, как распорядиться доставшимися ему благами; что с ним будет дальше, неведомо ни ему самому, ни зрителям, ни авторам фильма...

Вышеописанный сюжет раскрывает «механизм прерывания», самый печальный из всех, какие только можно вообразить. Человек препятствует не осуществлению каких-то своих частных желаний, но самоосуществлению вообще. Он прерывает изначально заложенное в нем стремление быть собой, собственную самость. Столкнувшись с изменившимся миром и будучи не в состоянии примирить свое новое, социально успешное поведение со своим прежним «я», человек попросту отказывается быть собой. Причем делает это не столько под давлением внешней угрозы, сколько ради избежания ответственности и внутренних неудобств.

Косвенным свидетельством широкого распространения болезни становится то, что мотив присвоения чужой жизни, отождествления с другими или

с другим, двойничества, маски и т.п. встречается сегодня едва ли не в каждой второй картине. Достаточно назвать, например, вампирский триллер «Упырь» С.Винокурова (герой, прибывший в провинциальный город истреблять нечисть, сталкивается в финальном поединке с самим собой), провинциальный триллер «Змеиный источник» Н.Лебедева (маньяк-убийца переодевается в платье своих жертв), старомодную мелодраму «Ретро втроем» П.Тодоровского (равно ничтожные персонажи-мужчины оказываются взаимозаменяемы в постели решительной женщины, которая, правда, находит способ оставить при себе их обоих) или новомодную мелодраму «Страна глухих» В.Тодоровского (слышащая девушка попадает в мир глухих и сама теряет слух в финале)...

Эта невротическая картина мира, может быть, и не влияет впрямую на качество изображения и изощренность киноязыка (в «Трех историях» Кира Муратова доказала, что можно снять настоящий шедевр о приключениях персонажей, напоминающих муляжи), однако она создает ощутимые сложности на уровне драматургии (особенно когда создатели фильма делают вид, что снимают жанровое кино) и формирует своего рода слепые пятна — зоны, начисто выпадающие из поля зрения нынешних кинематографистов. К числу таких пятен относится все, что касается «нормальной» жизни, — быт, работа, любовь, дружба, семья, дети. Все эти мотивы, если и возникают, либо безжалостно «прерываются» (коллекцию таких «прерываний» предлагает грандиозная и расползающаяся по швам конструкция фильма «Время танцора»), либо выливаются в слащавую имитацию семейного быта и любовных отношений, как в картине «Ретро втроем». В целом же кино предпочитает экстремальные ситуации и экзотическую среду — бандитскую, новорусскую, тусовочную, на крайний случай среду бомжей и алкоголиков или недавних переселенцев — словом, ту, где привычные модели поведения не работают. На этой почве могут, конечно, возникнуть эстетически незаурядные произведения (в искусстве возможны всякие чудеса), но фильмов, удовлетворяющих потребности массовой аудитории, не дождаться ни при какой погоде.

В поисках выхода из жанрового тупика кино предпринимает различные, подчас экзотические телодвижения. Устав от надоевшего сюжета «соцсоревнования», от никакого, пустого героя, художники то погружают нас в мир виртуальных бандитских разборок, как в фильмах по сценариям К.Мурзенко, то сочиняют невероятные истории про экстрасенсов и колдунов, как в «Мытаре» О.Фомина, то пытаются превратить «хозяина» и «новичка» в непримиримых нравственных антагонистов, как в картине «Дрянь хорошая, дрянь плохая» А.Хвана. (Но сколько бы ни пытались авторы последнего фильма настаивать на оттенках и градациях «дряни», дрянь — она дрянь и есть, и гордый кавказский человек, выбивающий долги взяв на пушку женщину и младенца, достигает успеха лишь потому, что, переступив последние нравственные запреты, сравнивается со своим врагом по уровню беспринципности, жестокости и цинизма.)

«Брат». Света — С.Письмиченко, Данила — С.Бодров-мл.

Невротическую модель мира невозможно отбросить волюнтаристским путем. Но ее можно изменить путем сложной психотерапевтической процедуры сознавания, дающей человеку возможность увидеть и понять, как проявляется в его поведении механизм болезни.

Единственный фильм, содержащий, на мой взгляд, такую попытку, — «Страна глухих» Валерия Тодоров-

ского. Здесь перед нами вроде бы один из вариантов архетипической сюжетной коллизии. Слышащая героиня Рита, которую играет Чулпан Хаматова, попадает в неведомый мир глухих, где ее Вергилием становится глухая девушка Яя — Дина Корзун. Очаровательная, добрая Рита — типичный «человек без свойств», искусственный персонаж, вроде балабановского «брата», свалившийся с Луны. Где ее дом, родители, друзья — непонятно. Жертвенные поступки абсолютно не мотивированы: зачем ей спасать какого-то подонка Лешу, которого она якобы любит? Зачем позволять ему измываться над собой? Зачем скрываться в «стране глухих»? Оказавшись в чужом мире, Рита готова заняться проституцией, то есть отказаться от прежней жизни.

Зато мир второй героини — так же, как, впрочем, и всех глухих, — гораздо реальнее. Ущербность неслышащих — физическое свойство. Чужие модели они позаимствовать просто не в состоянии. Поэтому глухие, в отличие от слышащих, остаются в этом мире самими собой. Чтобы выжить, они должны откровенно формулировать то, что им нужно. Многоэтажная ложь, характерная для поведения физически полноценных невротиков, им попросту недоступна.

Можно сказать, что едва ли не впервые на нашем экране появляется такая материя, как реальное «я» человека. Суженное, беспомощное, примитивное, раздираемое конфликтами и противоречиями, но реальное. Внутренний мир глухих — точная метафора того, что происходит в душе нынешнего среднего человека. Те же конфликты между потребностью в помощи и понимании и неумением говорить и слушать, те же противоречия между жаждой социального утверждения, жаждой денег и мукой переступить через себя, через свое «я». Те же инфантильные фантазии, те же спонтанные вспышки ярости, то же неумение разумным путем достигать своих целей... Только в «Стране глухих» все это показано, все присутствует на экране, воплощено в поведении реальных персонажей, обрело форму и цвет, а не вытеснено в слепое пятно, как в иных картинах. Глухие способны любить, страдать, они могут умереть... Они — настоящие. И финальная глухота Риты — это не трагедия, не бегство от жестокого мира, а, как ни странно, освобождение от лжи и обретение себя в осознании своей слабости и ущербности. Здесь-то и возникает надежда.

Пока человек не понимает, что болен, он не хочет лечиться; пока он не осознает, что препятствует его самореализации, он не научится завершать свои гештальты. Всякие терапевтические манипуляции с коллективным бессознательным занудны и утомительны. Это совсем не дело массового кино, но без раскачивания, сознавания и вытаскивания на свет Божий невротических механизмов полноценный зрительский кинематограф просто никогда не возникнет. Поэтому эксперименты, подобные «Стране глухих», можно только приветствовать, не смущаясь отсутствием немедленного эффектного результата в виде международных призов и мирового признания.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ,
ДМИТРИЙ НИСЕВИЧ

Возвращение со звезд

Сигурни Уивер и Вайнона Райдер в фильме «Воскрешение Чужого»

Один из лучших фильмов прошлого года — «Воскрешение Чужого» Жан-Пьера Жене — оказался на пересечении нескольких парадигматических линий: он может быть рассмотрен в ряду эпопеи о «чужом» и в контексте творчества самого Жене; кроме того, он может быть взят как фильм культового европейца (шире — иностранца) в Голливуде и, наконец, просто проанализирован как фильм 1997 года, вступающий в скрытую полемику с такими лентами, как «Люди в черном» или «Космический десант».

Надеемся, что разнообразие возможных подходов сможет послужить оправданием фрагментарности настоящих заметок.

Происхождение «Чужого»

— Совершенный организм. Его структурное совершенство сравнимо только с его враждебностью. Я восхищаюсь его чистотой, незамутненной раскаянием, совестью или моральными иллюзиями.

Андроид Эш о Чужом («Чужой»)

Для начала — о словах. Почему его называют по-русски «чужим»? Английское название фильма Alien скорее означает «пришелец», «инопланетянин» (как, к примеру, в фильме «Моя мачеха — инопланетянка»). Можно также понять это слово как «иммигрант», «пришелец». Однажды это почти случилось — актриса, игравшая в «Чужих», была уверена, что ее приглашают в социальный фильм о проблемах гастарбайтеров и прочих переселенцев, и несказанно удивилась, обнаружив себя в фантастической декорации и с бластером в руке. Тем не менее с первого своего появления на русском экране фильмы Скотта и Кэмерона назывались так, как они называются сегодня: «Чужой» и «Чужие». Ходили слухи, что прокатчики четвертого фильма назовут его «Воскрешение пришельца», но все, кажется, обошлось: Чужой остался Чужим. Русский термин надо признать удачным: чуждость Чужого — едва ли не главная его характеристика, да и само слово отсылает к диалектике чужого/иного, к которой мы еще вернемся. Пока лишь отметим, что непознаваемость монстра столь велика, что даже после четырех фильмов поклонники не сошлись во мнении, может ли он мыслить.

Точно так же мы смутно представляем, откуда он появился. То есть, с одной стороны, известно, что облик Чужого и многое из его биологии придумал знаменитый швейцарский художник-сюрреалист Ханс Руди Гигер, а свой вклад в понимание одного из самых знаменитых монстров внесли режиссеры и сценаристы всех четырех фильмов. В костюме Чужого в первом фильме выступал двухметровый Болахи Баджеджо, которого Ридли Скотт увидел в баре и сразу понял, что это то, что нужно, а в следующих фильмах его сменил Том Вудрофф. «Наденьте тот же костюм на другого актера, и все пойдет наперекосяк», — говорит про него Сигурни Уивер. Добавим еще мастеров по спецэффектам и получим внушительный отряд людей, создавших образ Чужого.

С другой стороны, истинное происхождение Чужого остается тайной. Как известно, паразиты редко убивают животных, на которых паразитируют, так что неясно, как могло возникнуть существо, в процессе развития уничтожающее необходимые предпосылки собственного дальнейшего размножения. Поклонники фильма выдвигают различные гипотезы. Одна из них была спровоцирована черепом Чужого, мелькающим среди охотничьих трофеев Хищника в фильме Стивена Хопкинса: согласно этой версии, Чужие были выведены Хищниками как особо свирепые «гончие собаки», но потом одичали и отбились от рук[1]. Более правдоподобной представляется версия, что Чужие были созданы неизвестной цивилизацией как биомеханическое оружие.

Сами же авторы фильмов предусмотрительно отказываются выдвигать какие-либо гипотезы на этот счет. Чужие — это зло, а про него по большому счету действительно известно только то, что оно существует, причем — увы! — внутри нас. Потому велик соблазн объявить Чужого визуализацией агрессивных инстинктов, томящихся в нашей душе, или демоном, разъедающим нас изнутри в ожидании нашей смерти и окончательного переселения в адские области. Чужой — это то, что всегда с нами, наше вечное проклятие, наш мистер Хайд.

Чужой остается замечательным претендентом на роль «абсолютного зла» еще и потому, что сотрудники Компании — от Эша из «Чужого» до врачей из «Воскрешения» — ведут себя как образцовые ученики чародея: вызвав демона, они не могут усмирить его и становятся первыми жертвами собственного пре-

[1] Существует также сценарий (не реализованный из-за проблем с авторскими правами) «Чужой против Хищника» и множество комиксов под тем же названием

ступного любопытства. В этом смысле их поведение служит не только предостережением против аморальности корпоративной науки, но и указанием на бесплодность и опасность сатанизма.

И, наконец, если говорить об интертекстуальном происхождении «Чужого», то на фильм Ридли Скотта сильно повлияла «Темная звезда» Джона Карпентера и «Ужас в космосе» (американское название — «Планета вампиров») Марио Бава.

Жизненный цикл «Чужого»

– Через несколько часов он проломит твою грудную клетку, и ты умрешь. Еще вопросы?
Лейтенант Рипли («Воскрешение Чужого»)

Впрочем, если быть точным, никакого Чужого не существует — на самом деле в фильме мы сталкиваемся с несколькими существами, в совокупности образующими этот монструозный вид. Для тех, кто был слишком поглощен эмоциями при просмотре фильмов, опишем кратко жизненный цикл Чужого:

Яйцо. Может лежать без развития до тех пор, пока к нему не приблизится на опасное расстояние потенциальная жертва. И тогда из него выскакивает **Обхватывающий Лицо** и, чуть придушив подошедшего, внедряет ему внутрь зародыш. Некоторое время Обхватывающий Лицо висит на своей жертве, а потом отмирает, оставив внутри **Зародыш,** который по истечении нескольких часов вырастает настолько, что решает вылупиться из своего живого яйца в виде **Проламывающего Грудную Клетку.** Существо-носитель при этом погибает, а Проламывающий Грудную Клетку уползает в безопасное место, где сбрасывает кожу и превращается во **Взрослую Особь,** внешний вид которой, судя по третьему фильму, сильно зависит от того, кем был ее временный «владелец» — человеком, собакой, инопланетянином и т.д. Неизменной остается двойная пасть (впрочем, согласно Гигеру, внутренняя пасть — это язык). Взрослая Особь убивает и похищает людей, используя их либо в пищу, либо для устройства гнезд. Впрочем, вопрос, может ли Взрослая Особь откладывать яйца, остается открытым до сих пор. Однако точно известно, что главным источником яиц является **Королева.** Она еще больше и сильнее обычного Чужого, хотя (судя по третьему фильму) вылупляется так же, как и все остальные, — проломив грудную клетку носителя.

Нетрудно заметить, что существует по крайней мере три типа Чужих: Обхватывающий Лицо, Взрослая Особь и Королева (остальных можно считать модификациями в стадии развития). Их всех отличает повышенная приспособляемость (возможность некоторое время жить в вакууме, выдерживать сверхвысокие и сверхнизкие температуры и так далее), кремний-органическое строение тела и кислота вместо крови.

Фаллическая мать

– Мама, мама!
Радистка Кэт во время родов («Семнадцать мгновений весны»

Главная причина вызываемого Чужим ужаса — способ его размножения, точнее, третья и четвертая стадии: вызревание зародыша и рождение Чужого из грудной клетки.

Мотив двойника человека хорошо известен не только фольклору, но и кинофантастике. Такие классические фильмы, как «Вторжение похитителей тел»

или «Тварь из другого мира», еще лет сорок назад эксплуатировали страх зрителя перед возможной трансформацией его близких в кошмарных монстров, лишенных человеческих чувств. Тогда критики были склонны видеть в этом сюжете отражение фобий эры маккартизма — можно, разумеется, сказать, что речь идет об очередном воплощении архетипа оборотня.

Впрочем, апелляция к политическим реалиям кажется вполне допустимой. Чтобы истории об оборотне могли по-настоящему напугать, необходимо биполярное устройство мира — «иное», скрывающееся под маской, должно быть полностью чуждо и враждебно человеку. Единственный контакт, возможный с ним, — взаимное убийство. В этой схеме отражалась традиционно манихейская вера в несмешиваемость зла и добра — ведь именно в ней и заключается потенциальная возможность хэппи энда. Однако вызревшая в 80-е и вышедшая на авансцену в 90-е идеология политической корректности резонно требует признать за Чужим право называться Иным. Иной уже не значит «враг», и это вышибает фундамент из-под изначальной идеи Скотта — Кэмерона: в 90-е следует понять Чужого и попробовать с ним договориться[2]. Именно это мы и видим в «Чужом III» и, разумеется, в «Воскрешении Чужого».

Классический пример «другого» для мужчины — это женщина, и потому нет ничего удивительного, что феминистская критика охотно обратилась к эпопее о Чужих: самая неожиданная и грандиозная интерпретация была предложена в конце 80-х Барбарой Крид. Она обращает внимание на то, что третья и четвертая стадии жизненного цикла Чужого представляют собой монструозный шарж на беременность и роды: иная жизнь вызревает внутри твоего тела и появляется на свет в крови и слизи. Рассмотренные под таким углом зрения, фильмы о Чужих становятся в один ряд с многочисленными фантастическими лентами, где героини рожают монстра (сон в «Мухе»), детей инопланетянина («Инсеминоид») или Сатаны («Ребенок Розмари»). В основе всех этих фильмов лежит, разумеется, страх перед непостижимой для мужчин тайной появления новой жизни. Мужчины — жертвы Чужих — оказываются в этих фильмах в роли женщин. Ими насильно овладевают (через рот) и вынуждают вынашивать внутри себя чужое существо. Вероятно, это можно рассматривать как феминистскую месть за вековые унижения фаллократии.

Не случайно главным монстром оказывается Королева Чужих — супермать, воплощенное лоно, хранящее в себе миллионы нерожденных жизней. Но это жестокая и безжалостная мать, в терминах психоанализа, фаллическая мать, соответствующая доэдиповым представлениям ребенка. Обратите в связи с этим внимание на строение пасти Чужого: одна пасть внутри другой, словно малые половые губы внутри больших, но на этот раз меньшие губы представляют собой часть фаллического «языка», которым Чужой протыкает (!) своих жертв.

Символика родов и беременности пронизывает все фильмы, начиная с первого. Многочисленные коридоры напоминают фаллопиевы трубы, а декорации — утробу. Бортовой компьютер в первом фильме называется «Мать», а в последнем «Отец», причем, чтобы развеять все сомнения в Эдиповой подоплеке происходящего, после отключения компьютера женщиной-киборгом (!) говорят: «Отец мертв». Здравствуйте, доктор Фрейд!

Однако в наибольшей степени «материнская» проблематика прорывается в фильм через образ главной героини — лейтенанта Рипли[3].

---

[2] Комментируя трилогию (тогда еще), М Бабаев справедливо замечает «Чужое» — это сфера тотального ужаса, в отличие от «иного», сулящего экзотику и приключения [ ] Идея скрестить Рипли с «чужим» основана на идее возможности диалога, трансформации «чужого» в «иное» Это означает редукцию истинного ужаса (который всегда недиалогичен) к эволюционистскому приключению» («Программа ТВ», Таллин, № 32 — 33, август 1995 г)

[3] Если над Чужим трудилась целая армия специалистов, то основная заслуга в создании Рипли принадлежит Сигурни Уивер — театральной актрисе, ставшей голливудской звездой прежде всего благодаря этой роли Несмотря на раздражение многих создателей цикла («Ей заплатили пять с половиной миллионов! Представьте себе, что можно было сделать, если бы все эти деньги были израсходованы на чудовище!» — *Х Р Гигер*), сегодня нельзя уже представить «Чужих» без Рипли, а гонорары Уивер приближаются к рекордным гонорарам Деми Мур Это справедливо — именно Сигурни Уивер придала Рипли то сочетание жесткости и женственности, которое делает ее такой привлекательной

Мама ушла на работу

— Убей меня!
Один из клонов Рипли («Воскрешение Чужого»)

Она покинула Землю 350 лет назад. Она ушла на работу. Ушла, чтобы после вернуться домой. Но не вернулась. Ей пришлось сменить род занятий: вместо пилота второго класса космического транспорта она занимается спасением родной планеты от верной гибели. Она занимается этим почти целую вечность. В первый раз, когда Джеймс Кэмерон выпустил ее из гиперсна, она узнала об этом. Вся жизнь превратилась в один кошмарный сон с короткими перерывами, в которых и сосредоточились все ужасы. Наверное, если бы ей предоставили выбор, она предпочла бы не просыпаться никогда, уйдя в вечность на борту «Ностромо»[4]. Но все произошло так, как оно произошло. По меркам суперсериалов ее будили не часто. Но, с точки зрения лейтенанта Рипли, это была пытка. Все три автора отставляли свои произведения друг от друга на почетные расстояния, давая зрителю время в полной мере насладиться трагизмом разыгравшейся схватки и решить, хотят ли они дальше с помощью Голливуда издеваться над бедной женщиной.

Зрители возвели несчастную в культ и с языческим энтузиазмом все время требовали крови — ее крови. Она отдала им все до последней капли и сама осталась ни с чем. В третий и, как казалось, в последний раз Рипли дали возможность решить вопрос кардинально — погубить себя вместе с нарождающимся монстром и заснуть уже навсегда.

Чем же была ее жизнь, кто окружал ее в краткие периоды бодрствования?

Конечно, у нее был друг — отважный кот Джонси, не понимавший слова «страх». Но очень недолго. Конечно, у нее была любовь — бывший доктор, а ныне заключенный, известный тем, что во время дежурства в состоянии наркотического транса отправил на тот свет не то тридцать, но то сорок пациентов. Но этот роман был краток. У нее был ребенок — маленькая девочка, чудом выжившая там, где моментально испарялась морская пехота. Но это длилось лишь мгновения. И, конечно, у нее были враги. Много врагов. Невероятно много врагов. Врагов так много и таких жутких, что место им скорее в патриотических боевиках.

Космический дейтант[5]

В этом мире космическая эра началась не с гагаринского «Поехали!», а с Вернера фон Брауна и ракет «Фау-2».
Станислав Ф. Ростоцкий (фраза, вырезанная редактором при публикации статьи «Мы не все вернемся из полета»[6])

Любопытно сравнить «Воскрешение Чужого» с двумя инопланетными боевиками того же года — «Людьми в черном» и «Космическим десантом». И тут, и там врагами героев оказываются жуки, схожие жестокостью и членистоногостью с Чужими. Создатели обоих фильмов, словно забыв, что на дворе 90-е, продолжают использовать «иных» как представителей абсолютного зла. Возможно, именно поэтому «Люди в черном» начинают пробуксовывать во второй части. Несмотря на заявление Барри Зонненфельда, фильму не удалось стать космическим римейком «Французского связного». Получилась в лучшем случае коме-

[4] Кстати, название космического корабля отсылает к одноименному роману Джозефа Конрада, а шлюпка «Нарцисс» названа в честь его же рассказа «Негр с «Нарцисса», где речь идет о моряке, вместе с которым на корабль проникает смерть

[5] Это полузабытое сегодня слово означало в 70-е годы политическую «разрядку»

[6] Рецензия на фильм «Космический десант» была напечатана в газете «Русский Телеграф», 1998, № 10

дия, больше всего запоминается первая половина, в которой перед нами проходит целый хоровод забавных, смешных и безобидных уродцев и монстриков, невольно напоминающих персонажей Тима Бёртона. Напомним, что композитором «Людей в черном» был бёртоновский Дэнни Элфман, да и жучиная тема была в свое время заявлена в бёртоновском «Битлджюсе», параллели с которым можно множить. Так, зал ожидания в «Людях в черном» по разнообразию чудищ, монстров и уродцев напоминает бюрократические коридоры загробного царства у Бёртона. Совпадает и общий сюжетный ход: герои (супружеская пара у Бёртона и чернокожий полицейский у Зонненфельда) открывают для себя иной мир за пределами привычного — будь то царство мертвых в собственном доме или космопорт в Манхэттене. Напрашивается подозрение, что все люди в черном — это погибшие полицейские, выполняющие в посмертном мире последнее задание. Тогда вспышка яркого света, венчающая карьеру каждого из них, оказывается тем самым Чистым Светом, который в конце своего загробного путешествия должен — согласно Моуди или «Книге мертвых» — увидеть каждый из нас. Да и само начало «Людей в черном» кажется цитатой из всех бёртоновских лент вместе взятых: маленький, словно игрушечный, городок, увиденный с высоты как бы птичьего (на самом деле — стрекозиного) полета. Стрекозу через минуту сотрут «дворниками» со стекла машины, будто для того, чтобы иронично оттенить тему противостояния людей и насекомых.

Верхувен, напротив, совершенно серьезен. В нарисованном им мире будущего нет места иронии. Этот мир — сплошное «победить-или-умереть», где рабочие безвоздушной войны ведут вечный «последний и решительный» с вселенской нечистью. Имперский орел, публичная порка, прокалывание ладоней[7], равная безжалостность к своим и чужим вместе с арийской красотой Каспера ван Диена создают в «Космическом десанте» атмосферу тоталитарного рая, где война — главное предназначение человека. Только в страсти и ужасе, в крови и слизи ему раскрывается полнота бытия. Привет Жоржу Батаю!

Мужчины и женщины умирают с оружием в руках под чужим открытым небом, не отягощенные размышлениями и рефлексией. Они спасают Землю: старшие сказали, что злобные жуки запустили на Землю вредоносный астероид, значит, так оно и есть и жуки должны быть уничтожены!

Скажите «спасибо» Верхувену, ребята, — вы счастливы, вам нет нужды расстреливать женщин и детей, закапывать шевелящиеся тела в земляные рвы, поливать бензином дома, в которых заперты люди, и сортировать волосы и золотые коронки. Вы сражаетесь с жуками — а никакая наука не будет спорить, что жуки и люди — два разных вида и на тех и других во Вселенной не хватит жизненного пространства.

Но мы говорим вам: вас обманули. Война никогда не будет такой, потому что гигантские жуки живут только в галлюцинирующем мозгу Берроуза, романах Хайнлайна и голливудских фильмах. И потому, когда начнется Большая Битва, вам придется стрелять в таких же, как вы. А может быть, в ваших детей и жен. Спросите об этом Элен Рипли, когда она приземлится.

А что касается нас, то, когда очередной пропагандистский астероид рухнет на ваши города, считайте нас жуками и расстреляйте в первых рядах!

Лейтенант Рипли: Элен и ее дети

— Маленькая девочка продержалась здесь без оружия и тренировки!
Лейтенант Рипли («Чужие»)

Мы видим, что в 90-е годы тема внешнего по отношению к человеку абсолютного зла может быть разрешена только в комедийном или тоталитарном ключе. Жене сумел избежать этого в «Воскрешении Чужого», но заметим, что для этой цели Рипли подходила как никто другой: на протяжении трех серий она на-

[7] Вспомним эпизод из «Воскрешения Чужого», когда Рипли сама прокалывает себе ладонь

столько срослась со своим врагом, что метаморфоза четвертого фильма выглядит закономерной.

Как выясняется, у Рипли была дочь, благополучно выросшая и умершая, пока ее мать десятилетия спала в шлюпке «Нарцисс» между двумя фильмами. Рипли обещала вернуться до ее одиннадцатилетия и не сдержала обещания, оказавшись несостоятельной как мать. Поэтому для нее так важно спасти Ньют, которой как раз столько же лет, сколько было дочери Рипли в момент их последней встречи. Не случайно в недавнем интервью Джеймс Кэмерон особо подчеркнул, что для него фильм «Чужие» был прежде всего фильмом о материнской любви[8].

Неудивительно, что именно Рипли в каждой картине побеждает Чужого: ведь Чужой — персонаж мужского кошмара и не так страшен для женщины, прошедшей через беременность и роды. Столь же закономерно появление андроидов, для которых тайна рождения вообще не релевантна. Это делает их психологически неуязвимыми для Чужих и потому успешными драконоборцами (Бишоп в «Чужих», Колл в «Воскрешении...»), но, вместе с тем, столь же чужими для людей, как и сами монстры, и потому их поведение чревато предательством (Эш в «Чужом», Бишоп-2 в «Чужом III» и, возможно, даже Бишоп в «Чужих» — согласно одной из версий, он тайно пронес на корабль яйца, выполняя задание компании).

Между человеком и нечеловеком

> — Я должна была догадаться, что ты киборг. Только киборги могут быть такими человечными.
>
> **Рипли — андроиду Колл («Воскрешение Чужого»)**

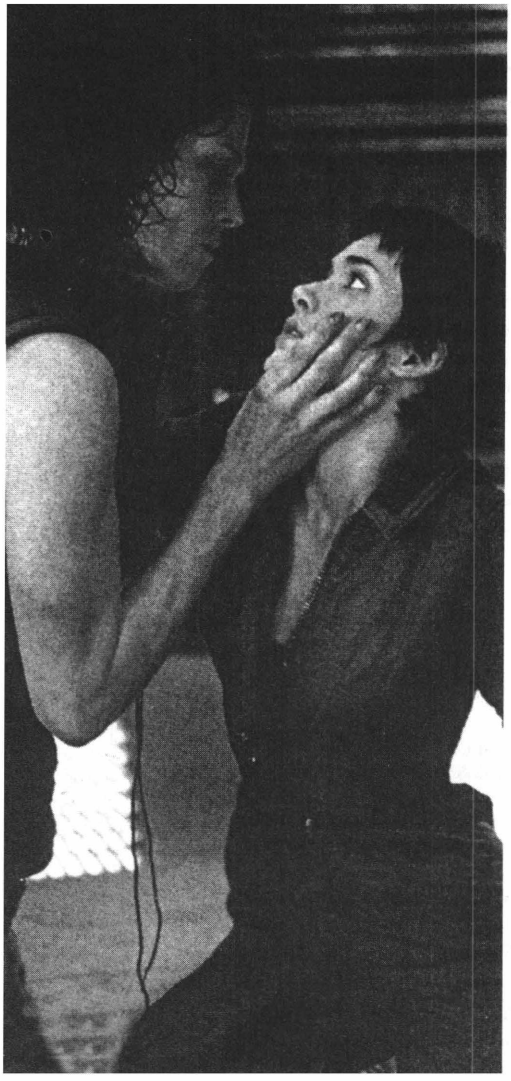
Киборги не роботы, и не только потому, что их проще изображать на киноэкране. Если роботы были героями 60-х, то киборги — звезды 80-х: на эти годы приходится не только «Терминатор», но и «Невромант» Уильяма Гибсона, положивший начало киберпанку. Кстати, Кэмерон дважды повторил один и тот же ход, сделав из Шварценеггера положительного киборга во втором «Терминаторе» и заменив Эша на Бишопа в «Чужих». Отметим, что «Терминатор-2» так же, как «Чужие», — фильм о странной семье: Шварценнегер выступает как образцовый отец для маленького Коннора и муж для Сары. Он самый человечный из людей — как Колл в «Воскрешении Чужого».

В свою очередь книги Уильяма Гибсона наполнены людьми, срастившими себя с машинами либо посредством замены частей тела на электронные аналоги, либо путем окончательного переселения в компьютерные сети. Не случайно Гибсон заинтересовался «Чужими» (или «XX век — Фокс» заинтересовался им) — канадский прозаик написал сценарий для «Чужого III», действие которого происходило на советской космической станции. Проект не состоялся частично из-за окончания «холодной войны», и единственным следом участия Гибсона в судьбе «Чужих» стала татуировка в виде штрих-кода у героев третьего фильма. Впрочем, Л.Александровский справедливо отмечает, что сцена, в которой Вайнона Райдер подсоединяется к «Отцу», втыкая модем себе в вену, понравилась бы Гибсону. К общему влиянию идеологии киберпанка на «Воскрешение Чужого» мы вернемся чуть позже.

В уже ставшей классической работе «Манифест для киборга»[9] Донна Хэруэй определила киборга как своего рода посредника (медиатора в терминологии

[8] Отдельная тема — участие родственников создателей эпопеи в съемках Дети Ридли Скотта шевелили щупальцами первого Чужого, фотографию матери Сигурни Уивер демонстрируют во втором фильме в качестве снимка дочери Рипли, а брата Ньют играет настоящий брат маленькой актрисы

[9] H a r a w a y D Manifesto for Ciborgs In H a r a w a y D Simians, Cyborgs and Women Reinvention of Nature N Y, 1991



«Воскрешение Чужого»

К.Леви-Строса) между живым и неживым, машиной и человеком, человеком и животным, тактильным и нетактильным. Киборг заполняет все эти разрывы в полном соответствии с эстетической стратегией постмодернизма. Киборги могут мыслить и могут быть бессмертны, их форма неопределенна, они всегда немного галлюцинаторны, всегда немного иллюзорны. Киборги — порождение электронных технологий и эпохи тотальной симуляции. Они уже не репрезентируют ничего (никого), кроме самих себя. И потому, добавим мы, они неуязвимы для Чужих.

Своя и чужая

The Bitch is Back! — Сука вернулась!
Из рекламного ролика к «Чужому III»

Вернемся, однако, к Рипли. В грандиозном финале «Чужих» она спускается за Ньют в подземное царство, где встречает Королеву Чужих (символизирующую, согласно Барбаре Крид, дегенеративную форму феминности), которая должна быть ею уничтожена. Гранатами она взрывает весь выводок нерожденных Чужих.

Экипируясь перед своим финальным спуском в ад, Рипли снаряжает огромный автомат, который — напомню — не только орудие убийства, но и традиционный фаллический символ, олицетворение силы и власти (отметим пристрастие Кэмерона к сильным женским характерам — в числе наиболее мужественных женщин Голливуда следом за Рипли идет Сара О'Коннор). Благодаря этому, Рипли приобрела черты жестокой женщины-воина, такой же фаллической матери, как и сама Королева Чужих.

Вообще ее сходство со своей главной противницей настойчиво подчеркивается и во втором, и в третьем фильме. Так, в «Чужом III» Рипли оказывается единственной женщиной в мужской колонии — типичное положение королевы в муравейнике или улье. В том же фильме Рипли, обращаясь к Чужому, произносит знаменитую фразу: «Не волнуйся, я тоже из твоей семьи». Есть и более тонкие намеки — почти фрейдистские «оговорки», указывающие на структурное родство Рипли и Королевы. В рекламном ролике «Чужого III» звучит фраза «Сука вернулась!», с очевидностью отсылающая не только к реплике Рипли «Отойди от моего ребенка, сука!» из предыдущего фильма, но и к самому образу Рипли — бритой наголо, с оружием в руке. Аналогично один из героев «Чужих» говорит: «Должен же быть кто-то, по чьей вине закрутилась вся эта свистопляска!»

Эти слова могут быть отнесены и к Рипли, и к Королеве. И, наконец, финал «Чужого III», в котором Рипли вместе с новой Королевой, вылупляющейся из ее груди, бросается в пропасть, удивительно напоминает окончание «Тельмы и Луизы», снятой годом раньше автором первого фильма цикла Ридли Скоттом, однако там в пропасть прыгают две подруги, протестовавшие против мужского общества.

Критик Майк Дэвис трактует эти переклички как скрытое антифеминное послание, но нам кажется, что все еще интереснее: речь идет о вечном сходстве охотника и дичи. Победить Чужого может только тот, кто сам несет в себе семена «чуждости». В случае Рипли «чуждость» маркируется как непринадлежность к мужскому социуму, способность к репродукции и материнству.

Наиболее яркое свое выражение перечисленные выше черты сходства Рипли и Чужих находят в двух последних фильмах цикла. Отметим, что еще в 1979 году Барбара Крид предсказала инфицированность героини: если Рипли выступает женским вариантом Эдипа, то Королева оказывается одновременно и Сфинксом, который должен быть убит, чтобы спасти Фивы-Землю, и Матерью, чье убийство есть грех, влекущий за собой слепоту (отметим, что все Чужие вплоть до «Воскрешения...» не имеют глаз) и чуму, которую Эдип приносит в

Фивы. Точно так же Рипли в третьем фильме приносит на планету смертельную «болезнь» (именно опасностью эпидемии она аргументирует необходимость вскрытия в разговоре с врачом). Неудивительно, что в «Чужом III» монстр не трогает Рипли, признавая в ней члена своей семьи.

Чужой постскриптум

Я помню, что поднялся на холм и сказал — вечно. Но это не вечность.
Клиффорд Саймак. «Город»

Трилогия — классический цикл, замкнутый на себя и завершенный. Три части: первая — завязка и основополагающий подвиг, вторая — великолепный по накалу страстей, продуманности и грандиозности спецэффектов боевик, третья — трагическая и гордая развязка, едва ли не в античном духе. Теперь это великолепное, гармоническое произведение трех мастеров можно было взять в руки и, поворачивая, разглядывать, наслаждаясь совершенством форм и точностью линий. Уставшую от самопожертвования женщину отпустили на покой — вечный покой, — а мы поставили на полочку в красный уголок еще один несомненный шедевр.

Но тут сказке наступает конец. Архангел Гавриил приходит в райский сад, выволакивает ничего не понимающую героиню за ворота и со словами: «Мы, кажется, поторопились» — пинком отправляет ее назад, чтобы она проснулась в том же, если еще не в более жутком, кошмаре.

Есть вещи, которые нельзя повторить. Нежный цветок, пугливая и беспомощная мать в «Охотниках за привидениями» и некое бритое наголо человеческое существо в бесформенном комбинезоне из «Чужого III», говорящее осужденному насильнику: «Вы, должно быть, очень нервничаете в моем присутствии», — это одно и то же лицо, это эволюция одной актрисы. Но актерский талант Сигурни Уивер никогда не даст ей возможности снова обернуться цветком: усталость женщины-воина и несостоявшейся матери явственно читается в Дженни Карвер из «Ледяного шторма».

Мы любим ее такой, какой она стала: в этой измученной женщине с гранатометом или без оного в тысячу раз больше обаяния, женственности и привлекательности, чем в от всего шарахающейся миловидной юной хозяйке волшебной квартиры. И прекрасная форма черепа лейтенанта Рипли — одно из важнейших тому подтверждений. Это не многогранность актерского таланта, а закономерный итог. Но тем, кто прервал вечный сон лейтенанта Рипли, показалось, что этого мало и самое интересное впереди.

До того как все кончилось, мы наблюдали историю подвига дщери человеческой и гордились за наш род, способный явить миру такие чудеса вполне достоверного героизма. А кончилось в тот момент, когда в материалистическую Америку явился одухотворенный европеец, нет, даже больше, чем европеец, — француз, наследный хранитель духовных ценностей истинного искусства Лотреамона, де Сада и Мишеля Турнье[10] (впрочем, как мы знаем, не приди он, пришел бы потомок варварской культуры кельтов). Одухотворенный европеец сговаривается со стражей райских чертогов и ставит все с ног на голову: достает с полки чужой роман, деловито открывает его на последней странице и исполненный чувства собственной правоты начинает что-то царапать в продолжение последнего абзаца.

[10] Турнье назван не для красного словца в фильме «Город пропавших детей» трудно не увидеть множество мотивов из «Лесного царя» Даже если спорить об их происхождении, надо признать, что картина Каро и Жене, не имеющая на сюжетном уровне ничего общего с романом, куда лучше передает его дух, чем снятая в том же году экранизация Шлендорфа «Огр»

Человек исчезнет, как надпись на песке.

Мишель Фуко. «Слова и вещи»

Появление Жан-Пьера Жене в этом проекте легко объяснимо: первые фильмы делали англичанин и канадец, а единственный американский «Чужой» провалился — и потому компания «XX век — Фокс» искала европейского режиссера для осуществления четвертого фильма. После долгих и не оправдавших себя переговоров с создателем Trainspotting Дэнни Бойлом их выбор пал на Жан-Пьера Жене, поставившего вместе с Марком Каро «Деликатесы» и «Город пропавших детей».

В одном продюсеры не просчитались: Жене не только уже имел опыт работы с большим бюджетом, но и умело создавал в своих фильмах атмосферу, близкую к трилогии Скотта — Кэмерона — Финчера. В эстетике его изобретательных и мрачных фильмов нашла свое экранное воплощение концепция «конца гуманизма», о котором столько говорили теоретики постмодернизма: на смену человеку приходят новые, полутехнологические, полумутационные существа. Упомянутые выше киборги и гибсоновские жители виртуального мира — яркие тому примеры.

Но было бы неверно считать эту идею порождением XX века: отказ от собственной индивидуальности (то есть главного завоевания гуманизма, конец которого провозглашает Мишель Фуко) и физическая трансформация тела как путь к достижению духовного изменения — частый мотив в мировой культуре, достаточно вспомнить русских скопцов и татуировки со шрамами, сопровождающие обряд инициации в архаических сообществах.

Герои Жене — Каро уже не совсем люди. Они живут в тех пограничных областях, где технология смыкается с архаикой. Люди с искусственным глазом, клонированные или сиамские близнецы, механические комары, несущие яд, — все эти уродцы и биомеханические чудища образуют кунсткамеру, в которой Чужой должен был почувствовать себя как дома.

В «Воскрешении Чужого» удачно повенчались идущая от Жене европейская идея «конца гуманизма» и идущая от политкорректности идея примирения с монстром[11]. Наложившись на требование жанра (борьба до победного конца), они дали в результате незаурядную ленту — единственный в 1997 году крупный фильм культового режиссера, оправдавший надежды: Дэнни Бойл позорно провалился с «Неординарной жизнью», Люк Бессон снял милый фильм, не имеющий почти ничего общего с «Голубой бездной» или «Леоном», Джон Ву представил зрителю высокобюджетный каталог своих классических мотивов и мизансцен, а Квентин Тарантино решительно сменил жанр.

Жене сразу подошел к вопросу серьезно: он привлек к делу своих проверенных актеров (Доменика Пинона и Рона Перлмана) и коренным образом переписал сценарий. В результате идеология фильма претерпела столь сильную трасформацию, что бывалые поклонники сериала содрогнулись.

Мы одной крови, ты и я

— Я — мать этих монстров!

Лейтенант Рипли («Воскрешение Чужого»)

В «Воскрешении Чужого» слияние Рипли и Чужого становится необратимым: после клонирования героиня не только выступает как «мать монстров», но и приобретает монструозные черты — ее кровь превратилась в кислоту, а скорость реакции сделалась несопоставимой с человеческой. Сходство подчеркивается и

[11] М Бабаев, впрочем, склонен считать, что «победа постмодернистской идеологии, одержимой пафосом размывания всяческих границ, над модернистским ригоризмом с его жесткой иерархичностью странным образом знаменует здесь реванш старого доброго гуманизма» (см цит изд)

визуально: в одной из первых сцен после побега Чужих монстр проламывает стену в комнате Рипли, в то время как героиня с той же скоростью ломает другую, а первая встреча Рипли с пиратами сопровождается значимым кадром: из груди мертвого человека вылезает дуло (как будто это Проламывающий Грудную Клетку), а вслед появляется сама Рипли. Мотив «чуждости» Рипли неожиданно усиливается в русском переводе: финальная реплика героини «I'm myself a stranger here» переводится как «Я и сама здесь чужая».

Находит свое завершение и линия материнства Рипли: у нее снова появляется ребенок (первый Чужой, наделенный глазами и, значит, душой). Более того, судя по груди, это еще одна девочка, подобная дочери Рипли и Ньют (действительно, откуда от скрещения двух женских особей взяться мальчику[12]?). Но счастье материнства уже невозможно — Рипли сама убивает маленького монстра.

Как всегда у Жене, под прицелом оказывается не мужское/женское, а само понятие человеческого. Характерен образ киборга-девушки Колл[13] — это киборг второго поколения, сделанный другими киборгами и, следовательно, как бы рожденный ими. Так получает развитие мотив «странных родов», но не только. Именно Колл выступает в «Воскрешении...» защитницей Земли, частично беря на себя функции Рипли первых серий. Героиня Сигурни Уивер, напротив, оказывается образцовым киборгом в понимании Хэруэй — смесью человека и животного, да еще и полученного благодаря фантастическим технологиям будущего («Ты вещь. Конструкт. Тебя вырастили в гребаной пробирке», — говорит ей Колл).

В треугольнике Колл — Рипли — Чужой былая героиня занимает не столько центральное место, сколько является главной связкой: разумеется, Колл — очередная ее «дочь», так же как и новорожденная Чужая — плод «брака» с монстром. Лишь между Колл и Чужим невозможен никакой контакт, кроме взаимного убийства. Девушка-андроид окончательно занимает место, которое отводилось Рипли в первых фильмах, представителя человечества, сражающегося с монстрами. Симптоматичен диалог старой и новой героинь.

— Ты-то чего заботишься о человечестве? — спрашивает Рипли.

— Меня так запрограммировали, — отвечает Колл.

— Тебя запрограммировали быть кретинкой?

Но и сама Рипли убивает свою «дочь», чтобы спасти то самое человечество, к которому она уже давно не принадлежит. Даже Королева Чужих готова защищать своих детенышей, но не Рипли.

Вряд ли можно представить что-то более извращенное, чем бесконечно длящаяся сцена, в которой Чужая дочь Рипли сквозь маленькую дырочку просачивается в космос, словно провернутая сквозь мясорубку. Смотреть на это нет сил — и даже закаленная в боях героиня отворачивается, чтобы произнести: «Прости меня». И это — ответ Жене «Людям в черном» и «Космическому десанту»: убийство — всегда убийство, и когда ты не знаешь, что такое человек, как можешь ты радоваться смерти другого живого существа, будь оно хоть четырежды чужим?

На протяжении трех своих жутких пробуждений Рипли отчаянно борется с монстрами и алчной компанией, чтобы не дать космической нечисти попасть на Землю. Она сама теряет надежду на возвращение (недаром даже во втором фильме она не приблизилась к Земле дальше ее орбиты). И вот спустя три века она наконец-то прибывает домой. А с нею — экипаж корабля, словно злая пародия на политкорректную мультикультурность героев «Дня независимости»: андроид-изгой, безногий калека и бесчестный подонок.

Во главе их — новая Рипли. Ее кровь прожигает металл, ее руки разбивают корабельные переборки. Она полна сил. У нее еще могут быть дети.

И, кажется, мы догадываемся, кем они будут.

---

[12] Мысль о том, что уничтожаемый Рипли монструозный ребенок — девочка, вероятно, настолько непереносима, что и герои фильма, и Сигурни Уивер в интервью говорят о нем «он» и «мальчик»

[13] Ее сыграла Вайнона Райдер, начинавшая все у того же Тима Бертона Разумеется, столь частое подстрочное просачивание Бертона в текст о Чужих не случайно его-то как раз всегда занимали «фрики», уродцы и чужие — трогательные, а вовсе не враждебные

— Не имеет значения, насколько ужасны сны... пробуждение всегда более худший кошмар.
Лейтенант Рипли («Воскрешение Чужого»)

Главный недостаток «Воскрешения Чужого» в том, что он слишком облегчает задачу авторам последующих фильмов. Если раньше им приходилось идти на самые невероятные ухищрения, наделяя случай и технологии будущего сумасшедшей изворотливостью, чтобы дать Чужому очередную жизнь, то перед новыми творцами эпопеи открываются воистину безбрежные горизонты. Тем более, сам Жене в одном из интервью сказал, что в черновом варианте сценария фильм заканчивался на Земле, но он решил, что монстр на родной планете потянет на отдельный фильм.

Но легкость будущего решения обманчива — все «Чужие» остаются беспрецедентным примером сериала, четыре серии выдерживающего высочайший уровень и каждый раз меняющего жанр. «Чужой» Ридли Скотта был классическим хоррором, где напряжение нагнеталось за счет почти хичкоковского саспенса. «Чужие» Джеймса Кэмерона стали фильмом-экшн, с еще более впечатляющими спецэффектами и еще более героической Рипли. «Чужой III» Дэвида Финчера[14] был религиозной притчей в обертке фантастического боевика, а «Воскрешение Чужого» не то авторским кино, не то модифицированным философским киберпанком. Интереснее всего, что два последних фильма все больше и больше отходят от чистого жанра в сторону кино элитарного и проблемного. Трудно представить себе фильм, который смог бы достойно вписаться в этот ряд. Так что, возможно, Жан-Пьеру Жене удалось то, чего не смог сделать Дэвид Финчер: его картина может оказаться последней. Впрочем, говорят, Сигурни Уивер уже предложили 25 миллионов за следующую Рипли...

[14] Мы не случайно еще раз назвали напоследок фамилии всех режиссеров, работавших над «Чужими» Каждый из них выпустил в прошлом году по фильму Скотт сделал «Сержанта Джейн», развивающего феминистские идеи «Тельмы и Луизы», где Деми Мур сыграла женщину-воина — амплуа Элен Рипли Кэмерон создал «Титаник», свой самый грандиозный, но и самый художественно слабый фильм Финчер снял «Игру», где финальное падение героя с небоскреба не может не вызвать в памяти финал «Чужого III», а его последующее воскрешение — дальнейшую судьбу Рипли

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Стереотипы и парадоксы кинопоказа

С момента перестройки и либерализации системы кинопоказа по телевидению она приняла весьма своеобразный характер. С одной стороны, крупные американские компании стремились заключить долгосрочные соглашения с нашими ведущими телевизионными каналами, чтобы утвердиться в приоритетных зонах сетки вещания. Было два примера такого рода контрактов, за ними стоял один и тот же человек — Саймон Поллак, — перешедший из Компании Уолта Диснея в фирму «Коламбиа». Он сначала заключил контракт с РТР на еженедельный показ диснеевских мультипликаций по пятницам во второй половине дня, когда их смотрел весь советский народ младше пятнадцати лет. Там чередовались большие циклы мультипликационных короткометражных фильмов (сейчас они же повторно демонстрируются по ОРТ) — то, что фирма Уолта Диснея клепала для американского телевидения на протяжении десятилетий. Контракт был построен таким образом, что американская компания монопольно получала определенное количество часов вещания и обещала — может быть, когда-нибудь потом, если все пойдет хорошо, — давать и свои игровые полнометражные ленты. То есть сначала короткометражки, затем что-то еще малозначительное, а в перспективе маячат морковки блокбастеров, и то не главных, поскольку свои знаменитые полнометражные анимационные ленты «Буэна Виста» (внешнеторговое объединение компании, некогда основанной знаменитым мультипликатором) на телевидение не продает вовсе, чтобы не разрушить свой кинотеатральный и видеорынок.

Насколько мне известно, в результате нескольких лет сотрудничества телекомпания РТР (накануне очередного внутреннего катаклизма) все-таки получила несколько полнометражных игровых картин фирмы «Тачстоун» — производственного филиала диснеевского конгломерата, в том числе знаменитую комбинированную ленту «Кто подставил кролика Роджера?», выделявшуюся на фоне весьма посредственного подбора.

Второй такого же типа контракт был заключен фирмой «Коламбиа» с «Останкино». «Коламбиа» «отхватила» очень хороший тайм-слот — прайм-тайм субботнего вечера. Экран заполнялся, как правило, телевизионными лентами, перемежавшимися второсортными кинофильмами. Оккупировав эту заманчивую территорию, американцы обещали (опять-таки в будущем, когда-нибудь...) показать и картины покрупнее и поизвестнее. Шло постепенное «врастание» в новую ситуацию на основе наивного предположения, что российское телевидение будет развиваться целиком и полностью по модели, разработанной киномонополиями для многих стран мира.

Особо в этом контексте надо отметить краткосрочное содружество Эдуарда Сагалаева с Тедом Тёрнером. Канал «ТВ-6. Москва» первоначально существовал преимущественно за счет голливудских лент 40 — 50-х годов. Хотя Тёрнер, как его коллеги из «Буэна Висты» и «Коламбиа», не давал никаких новых картин, по качеству и по уровню эти фильмы были в миллион раз выше того, что

шло по другим каналам. Ведь Тёрнером были скуплены коллекции замечательных классических американских картин, сделанных известными мастерами. Однако отечественный зритель никак не мог догадаться, что ему показывают то или иное выдающееся произведение со знаменитыми звездами, коль скоро он не знал ни названия, ни имен актеров, а понимал лишь то, что это старая, незнакомая (в отличие от отечественной) картина, следовательно (опять-таки в отличие от отечественной), неинтересная. По Шестому каналу в течение относительно небольшого отрезка времени были показаны очень крупные картины. Но поскольку зона вещания была небольшая, их мало кто заметил.

Параллельно начались прямые закупки зарубежных картин для телевидения. Коль скоро этим обычно занимались люди чрезвычайно малограмотные, то покупалось «что подешевле и плохо лежит». Показывались фильмы бессистемно. Не было и попыток осмысления, что именно в этом плане происходит. Практика бартера за рекламное время делала эти операции экономически чрезвычайно выгодными и не требовавшими особых ухищрений.

Менялась и ситуация с отечественными кинокартинами. С падением кинопосещаемости новые фильмы практически перестали интересовать телевидение, коль скоро зрителей они не собирали. Старые картины вроде бы оставались в поле общественного внимания, их можно было показывать. Тогда еще они были относительно дешевы даже в тех случаях, когда права на коллекции были переданы государством киностудиям. Студии и Госфильмофонд, конечно, брали с телевидения деньги, но несоизмеримые со зрительским (а по мере развития рекламного бизнеса и коммерческим) потенциалом советских чемпионов проката. Не надо забывать и о записях Телерадиофонда, в то время более доступных, чем сейчас.

Интересно заметить, что если западный репертуар ТВ за последние десять лет несколько раз менялся, то старые отечественные картины остаются теми же самыми и по сей день: как тогда показывались «Кавказская пленница», «Ирония судьбы...», «Москва слезам не верит», «Семнадцать мгновений весны» и «Место встречи изменить нельзя», так и сейчас, с той лишь разницей, что тогда они демонстрировались в пятый, шестой, седьмой, восьмой раз, а сейчас — в восемьдесят восьмой, девяносто девятый, сто пятьдесят первый...

К 90-м годам западное барахло, преимущественно американское, заняло свою нишу в телевизионном вещании. Поначалу оно даже конкурировало с отечественными лентами по уровню популярности у зрителя, но со временем стало ясно, что советские (именно советские) картины по спросу стабильно превосходят зарубежные. Что и подтверждают данные исследований.

ФИЛЬМЫ-ЛИДЕРЫ ЯНВАРЯ 1998 ГОДА. РЕЙТИНГ ФОНДА «ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ»

ОРТ	«Старые песни о главном-3»	52,6
ОРТ	«Иван Васильевич меняет профессию»	37,6
ОРТ	«Бриллиантовая рука»	36,0
ОРТ	«Полосатый рейс»	34,0
ОРТ	«Стряпуха»	33,0
ОРТ	«Операция «Ы» и другие приключения Шурика»	32,8
НТВ	«Место встречи изменить нельзя»	32,6
ОРТ	«Кавказская пленница»	31,8
ОРТ	«Деловые люди»	30,2
ОРТ	«Один дома»	30,1

Как видно из этой таблицы, в первую десятку по рейтингу вошла только одна зарубежная лента — «Один дома», и то она стоит на последнем месте.

Даже учитывая относительность любых подобного рода данных в нашей стране, нельзя не обратить внимание на следующие обстоятельства.

1. Полное господство ОРТ, тем более показательное, что опрос проводился в Москве, где число доступных каналов (минимум шесть, а кое-где — с учетом дециметровых, спутниковых и кабельных — до нескольких десятков) особенно велико.

2. Абсолютная победа Леонида Иовича Гайдая — пять фильмов из десяти. Как тут не вспомнить глубокомысленные замечания иных моих коллег, что массовую культуру характеризуют пусть сверхпопулярные, но «фильмы-однодневки», в то время как авторское кино якобы живет вечно.

3. Чемпион — «Старые песни о главном-3», кстати, единственная «постсоветская» картина, — получивший фору новогодней ночи, подобно Антею, черпает свою силу в соприкосновении все с той же массовой культурой эпохи «тоталитаризма».

Иными словами, ясно, что отечественное кино превосходит по степени телевизионной популярности любую зарубежную кинопродукцию. Первый теле-

визионный показ абсолютного чемпиона советского кинопроката — знаменитой «Есении» — оказывается только на двенадцатом месте с рейтингом 29 процентов.

А дальше произошло следующее. Ведущие каналы спохватились, что американские компании уж как-то очень стабильно на них обосновались, и начали под разными предлогами расторгать контракты. Сначала со скандалом «Останкино» выкинуло фирму «Коламбиа» под предлогом реорганизации в ОРТ (еще до того «Коламбиа» была вытеснена из вечернего субботнего эфира), потом более плавно РТР выползло из-под контракта с Компанией Уолта Диснея, последним был Сагалаев, разошедшийся с Тёрнером. Тогда даже самые тупые поняли, что долгосрочные контракты с российскими компаниями (и государственными, и частными) заключать бессмысленно — именно долгосрочности в результате и не получается.

На каком-то этапе стало также ясно, что расхожий принцип «купил подешевле и за счет бартера рекламного времени продал подороже» уже не срабатывает. Конкуренция усилилась, стабильности зрительского внимания даже с помощью рядовой зарубежной продукции добиваться стало труднее.

Тут подоспело столетие кино, и появились первые попытки добиться вразумительности в организации кинопоказа и интерес к тому, как кино на телевидении формирует свою аудиторию. Хотя к одному из первых действий в этом

направлении — программе «Киномарафон» — я имел непосредственное отношение, надо отдать кесарю кесарево. Сама идея программы принадлежала не мне, а работавшим тогда на РТР Елене Мясниковой, Алексею Матвееву и Анатолию Максимову, ныне руководящему кинопоказом на ОРТ. Они составили «идеальную» программу, полная реализация которой была невозможна, а частичная потребовала бы огромных средств, значительно превосходящих расходы на кино всех российских телекомпаний того времени.

Мне удалось на основе привлечения всех своих связей в области кино и в результате серии компромиссов (не всегда шедших на пользу дела) сохранить принципы построения и основные идеи программы, а также географическое, историческое, жанровое и творческое разнообразие включенных в нее произведений. Наиболее важными мне представляются найденные нами тогда приемы системности в организации циклов и обязательное краткое представление фильмов зрителям, тем более оправданное, что речь, как правило, шла о выдающихся произведениях экрана. В «Киномарафоне» мы впервые начали показывать картины, которые раньше на отечественном телеэкране почти не появлялись: работы крупных режиссеров с известными актерами, как говорят, «вошедшие в историю кино», не всегда новые, но каким-то об-

разом выходящие за пределы традиционного в то время «тряпичного» кинопоказа.

Результат был неожиданным даже для нас. Как выяснилось, картины, которые за рубежом могли рассчитывать на рейтинги от 2 до 5 процентов, на РТР собирали 15 — 20 процентов аудитории, то есть в пять-семь раз больше, потому что на том этапе еще сохранялся голод по отношению к культуре (кстати говоря, он не иссяк и сегодня, что позволяет каналу «Культура» иметь рейтинг около 4 процентов, более чем вдвое превосходящий показатели аналогичного, но значительно более профессионального франко-германского канала «Арте»).

Исторически сложилось так, что тогда нас поддержала практически вся пресса. Лейтмотивом было: «Наконец-то цивилизованный кинопоказ!» Это, конечно, многим не нравилось. Начальство морщилось и говорило: «Это вы сами про себя все пишете». Но статья Андрея Плахова на первой странице газеты «Коммерсантъ» о показе «Красного гаоляна» впечатлила даже Олега Попцова. Замечу попутно, что если многие начинания «Киномарафона» были в дальнейшем развиты и усовершенствованы на НТВ и ОРТ (к сожалению, не на РТР), то систематическое включение в программу шедевров из экзотических стран, в первую очередь из Юго-Восточной Азии, и по сей день остается явлением уникальным. Не надо забывать и о том, что тогда еще не было НТВ, тогда был очень слабый кинопоказ по «Останкино», конкурентная борьба на РТР, как и сейчас,

базировалась на конъюнктурных соображениях, а не на критериях качества и эффективности вещания.

Появление НТВ в корне изменило соотношение сил. Новый канал (точнее, его вечерняя часть) сразу сделал ставку на две вещи — кинопоказ и информацию. НТВ тогда стало практически единственным российским каналом, выходящим прямо на мировой рынок фильмов и программ.

Здесь надо пояснить, что существует два типа реализации кинофильмов на мировом рынке. Первый можно условно назвать американским, второй — европейским. Ведущие голливудские компании (так называемые majors) имеют отдельные подразделения, занимающиеся кинопрокатом, видео и телевидением. Поэтому, как правило, на крупнейшие американские картины нельзя приобрести все права сразу. Надо по очереди приходить к трем разным людям и заключать три разных контракта. Европейские же компании, в том числе и самые крупные, наоборот, заинтересованы в том, чтобы на определенную территорию отдать все права кому-то одному — для дальнейшей реализации фильмов и в кинотеатрах, и на телевидении, и на видео. Таким образом, здесь нашим телекомпаниям первоначально приходилось иметь дело с посредниками, а по мере накопления собственных сил дифференцировать предпринимательскую деятельность на сопредельные сферы, как группа «Мост».

Телевизионные подразделения голливудских кинокомпаний отказывались иметь дело с какими бы то ни было посредниками, промежуточными фирмами, а продавали права исключительно только самим каналам. Отсюда и суперпривилегированное положение НТВ: четвертая кнопка получила право первой брачной ночи с масштабными коллекциями. Им не всех удалось «продавить» сразу (скажем, «Парамаунт» продержался дольше и сыграл в дальнейшем на конкуренции между ОРТ и НТВ). Насколько я знаю, Сол Заенц (продюсер «Полета над гнездом кукушки», «Амадея» и еще нескольких крупных картин) до самого последнего времени вообще не продавал права в Россию, считая, что у нас сейчас за них платят смехотворно мало (хотя бы по сравнению с тем, что в свое время ему давал «Совэкспортфильм» за кинотеатральный показ). Отсюда и легенды о головокружительной сумме, заплаченной значительно позже «ТВ Центром» за «Английского пациента».

Но это исключение. В настоящее время почти все крупные и средние кинокомпании телевизионные права в Россию продают, причем относительно дешево, поскольку на каком-то этапе их удалось убедить (или они притворились убежденными для более верного захвата рынка), что страна нищая, реклама почти ничего не стоит (это действительно так). Поэтому ныне цены на кинофильмы просто не сравнимы с тем, что платит какая-нибудь небогатая Испания или развивающаяся Южная Корея. И слава Богу!

Не буду называть даже порядок цифр, чтобы не раскрывать коммерческие тайны. Скажу только, что за пять лет средние цены за хорошего качества новые зарубежные кинокартины «в пакете» выросли примерно в десять раз. И все же по сравнению с «нормальными» мировыми ценами, учитывая территорию и зрительский потенциал России, они остаются смехотворными.

Одно из важнейших следствий этой ситуации — буквально поток высококачественного кино на отечественных телеэкранах. Зарубежные каналы, в том числе и американские телесети, такую роскошь себе позволить просто не могут. Кинофильм, тем более новый, там остается разовым изысканным блюдом, подаваемым раз-два в неделю, а остальное время идут телефильмы и сериалы.

Это и дало возможность НТВ быстро скупить «пакеты» у крупных американских компаний, коллекции которых помимо собственной продукции включали и самые знаменитые европейские картины. Конечно, получив доступ к «телу», НТВ вынуждено было приобретать не только шедевры, созданные мировым кино на протяжении пятидесяти лет, но и «нагрузку» — киноленты второго и третьего уровня, телефильмы и сериалы. Оставляя последние «на будущее» (время которого пришло сейчас), НТВ удалось быстро завоевать ведущие позиции в кинопоказе. Ведь компанию тогда консультировал Сергей Кудрявцев, один из лучших отечественных фильмографов и знатоков кино.

Ошибка, которую сделало на том этапе НТВ и за которую оно сегодня расплачивается резким падением популярности и уровня кинопоказа, парадок-

сально коренилась в чрезмерном богатстве, позволявшем беспрерывно (то есть ежедневно) показывать выдающиеся произведения современного мирового кино. Не было ни гроша, да вдруг алтын. В первые полгода по НТВ демонстрировалось семь, а то и десять крупных картин в неделю, таких, которые на западных каналах показываются раз в месяц, причем с большой помпой и суперрекламой. В результате зритель, даже искушенный, был переутомлен этим потоком, в котором иные шедевры попросту терялись, и, естественно, рейтинг медленно пополз вниз. Ведь организация программы не позволяла выделить вершины на фоне обычной для любого ТВ продукции среднего уровня и тем самым «растянуть» во времени показ самых качественных картин. На мой взгляд, именно однoплановость репертуара (пусть отменного качества) привела к тому, что утомление стало хроническим.

По-видимому, в тот момент, когда популярность стала падать, кто-то решил: «Кому нужны эти шедевры?» — и сделал ставку на Чака Норриса в «Крутом Уокере». На это наложилось и прошлое. Как я уже говорил, когда покупается большой «пакет», то там есть, скажем, десять гениальных картин, пятьдесят — среднего уровня и сотня — баласта. Когда ты показал десять шедевров подряд, от тебя ожидают еще таких же, но они кончились, и ты выдаешь рядовую продукцию, которая уже никого не удовлетворяет. Сегодня, что мы и наблюдаем, на экране остается почти сплошь ширпотреб. Новые качественные (то есть дорогие) закупки делать никто не хочет — «у нас и так еще тысячи часов непоказанных картин». В результате «придержанные» сериалы на НТВ оказываются сильнее оставшихся кинофильмов (кроме повторов). И, на мой взгляд, это конец качественного кинопоказа на НТВ, заявленного со столь высокой ноты, что удержаться на ней было невозможно. Канал с трудом, что парадоксально, пережил увеличение часов вещания, затем появление «конкурентов самим себе» — НТВ+[1], хотя по-прежнему с успехом использует возможности скандальной рекламы («Последнее искушение Христа»). Конечно, не исключено и появление второго дыхания, но это требует коренной перестройки самого подхода и к репертуарной, и к закупочной политике.

Тем более что главным катализатором кризиса НТВ стало реформирование «Останкино», создание ОРТ, приход туда Константина Эрнста и в особенности Анатолия Максимова, за короткий срок создавшего сильную и оригинальную систему кинопрограмм. Именно систему, поскольку опыт показывает, что качество самих фильмов еще не гарантирует успеха.

Как и на заре НТВ, первые шаги ОРТ потребовали значительных средств, в том числе и на закупку фильмов. Это создало конкурентную ситуацию на рынке, отечественные студии и зарубежные компании получили возможность выбирать клиентов. К этому времени у НТВ уже не было Кудрявцева, который мог бы соперничать с Максимовым по профессиональному отбору фильмов. Важно еще и то, что Максимов благодаря Эрнсту получил право решающего голоса в закупках и формировании кинопрограмм. Ведь грамотные специалисты по кино есть на каждом канале, но их роль там сугубо подчиненная. Они не решают ни вопросы приобретения фильмов, ни порядок их постановки в эфир, с ними консультируются, но их, как правило, не слушают. В этом контексте низкой конкуренции, где единственным лидером по инерции было НТВ, ОРТ стало сразу выигрывать по всем направлениям, поскольку деньги здесь сочетались с идеей.

Итак, и на ОРТ, и на НТВ (да и на всех других каналах) кинопоказ и по сей день занимает неподобающе большое место. В этой области существуют свои стереотипы, что куда ставить. Вспомню один показательный пример. В свое время, после смерти Евгения Габриловича, мы захотели тут же сделать в «Киномарафоне» вечер памяти драматурга. Единственной его картиной, которая вписывалась в выделенный нам тайм-слот (всего 1 час 20 минут), были «Два бойца». Я предложил поставить этот фильм в наш вечерний выпуск и получил отповедь от РТР — старой черно-белой советской картине не место в вечернем эфире. В то время это была общая позиция «профессионалов вещания».

[1] Другой круг проблем связан с платными киноканалами, в том числе НТВ+. Хотя они и взаимосвязаны, их рассмотрение требует специальной статьи

Чтобы поломать ее, надо было иметь властные полномочия. Именно ОРТ первым стало постоянно ставить отечественные черно-белые картины в прайм-тайм, выигрывая у цветных западных боевиков. Оказалось, что популярная картина такого плана по рейтингу выходит вперед даже по сравнению с очень знаменитой и хорошей западной лентой, если последняя не была у нас в прокате. Если название не «на слуху» у массовой аудитории, если в фильме нет Сталлоне или Шварценеггера, для «раскрутки» нужны нерентабельные дополнительные усилия.

Системное построение телевизионной программы — вещь достаточно сложная. Детальный анализ работающих в этой сфере механизмов выходит далеко за рамки этой статьи, посвященной преимущественно показу кинофильмов. Отметим все же особую структурообразующую роль сериалов, весьма сложно переплетающихся с кинофильмами. Сам термин «кино» на ТВ обозначает и киноленты, и телефильмы, и эпизоды сериалов или циклов относительно самостоятельных картин, объединенных общими героями[2]. Психологически для телезрителя границы оказываются условными. Да и специалист у нас редко отличит телефильм от кинофильма на основе одного только просмотра.

Поэтому система строится в комплексе. К примеру, ее краеугольными камнями на ОРТ стали латиноамериканская «мыльная опера» утром и в преддверии прайм-тайма, подростковый европейский сериал во второй половине дня и циклы фильмов (и эпизодов «серий» в европейском смысле слова) в период наибольшего зрительского внимания и ночью. Не буду останавливаться на деталях, отсылая читателя к недавнему интервью Анатолия Максимова в журнале Юрия Шумило «Киноателье» (1998, № 4). Скажу только, что исходным принципом остаются ежедневная или еженедельная цикличность и постоянство времени выхода в эфир (независимо от того, осознается это зрителем или нет).

Нарушение законов чревато потерей значительной части аудитории. За примерами далеко ходить не надо. Неоднократные перестановки «Санта-Барбары» на РТР были не только результатом, но и причиной потери популярности этого порядком поднадоевшего бесконечного телемарафона.

Киноциклы ОРТ «Золотая серия», «Линия кино», «Коллекция Первого канала», напротив, обладают каждый своей спецификой и особенностями подбора и «подачи» материала. Конкретные особенности отдельных выпусков можно принимать или нет. Меня лично чрезвычайно раздражает высокопарная рекламная интонация А.Максимова (особенно ощутимая в его безусловно профессиональных комментариях церемонии присуждения «Оскара» по контрасту с немаркированным переводом Григория Либергала). Я не могу не разделить возмущение Сергея Кудрявцева по поводу цензурных купюр выдающихся произведений экрана даже в ночном эфире. Не всегда обосновано и предпочтение, отдаваемое американскому кино перед европейским при распределении фильмов по дневной и ночной эфирной сетке.

Но это не отменяет главного — «чутья» своей аудитории и умения управлять ее выбором и пристрастиями. Так, демонстрация весьма сложной для восприятия «Космической Одиссеи» С.Кубрика в самое выигрышное время вечером в выходной день весьма значительно расширила аудиторию этого шедевра, хотя максимальный охват зрителей в этот отрезок времени и не был достигнут.

Еще один характерный пример. В рамках «Киномарафона» на РТР в свое время был показан «Иван Грозный» С.Эйзенштейна (в соответствии с «нормами» телекомпании — поздно вечером) — фильм получил стандартный «ночной» рейтинг 3 процента, что для ленты такого уровня, естественно, очень мало. В связи со столетием со дня рождения режиссера канал ОРТ показал того же «Ивана Грозного» в «Линии кино» около 23 часов (тоже достаточно поздно) — рейтинг был 15 процентов, то есть в пять раз больше. Картина осталась прежней, но точное попадание в программу в сочетании с «автоматической» рекламой юбилея сработало опять-таки на расширение аудитории.

---

[2] В русскоязычной терминологии в обоих случаях используется термин «сериал», в других европейских языках во втором случае говорят о «серии» Но у нас этот термин занят, обозначая часть «многосерийной» ленты или эпизод сериала

И еще один чрезвычайно важный метод, изредка применяемый и на НТВ и на ОРТ, — «сквозное» программирование, когда подряд идут несколько передач разных жанров, связанных либо одним персонажем, либо одной темой. Например, передача об актере, а вслед за этим картина с его участием. Это самая сложная для телевизионного планирования форма подачи материала, но и самая эффективная, потому что в результате ты получаешь так называемый эффект синэргии, то есть объединение энергий разного типа в решении одной задачи.

Надо учитывать и то, что любое, даже самое выигрышное однотипное программирование через год-полтора приводит к усталости аудитории (близкой по типу «усталости» металла) и нужно обновлять подачу материала, находить новые ходы, иначе спад становится неудержимым. Сейчас эта задача стоит перед всеми каналами, но особенно остро перед лидерами кинопоказа — НТВ и ОРТ.

Становится все более очевидным, что маятник эфира качнулся от кинокартин в сторону телевизионных фильмов. На протяжении нескольких лет производство картин специально для телевидения у нас было практически прекращено. Существовавшая в советское время система рухнула. Последними ее вздохами были «Петербургские тайны». Первыми ласточками возрождения стали «Королева Марго», «Графиня де Монсоро» и «Зал ожидания» на ОРТ. Старое и новое сошлись в эфире почти одновременно.

Как я уже отмечал, везде в мире телевизионные фильмы и сериалы играют большую роль в репертуаре, практически такую же, как у нас сегодня играют кинофильмы. Связано это с тем, что производство телевизионного сериала обходится значительно дешевле, чем покупка голливудской картины. У нас же диаметрально противоположная ситуация: производство телесериала обходится значительно дороже приобретения кинофильмов, поэтому они пока и остаются на первом плане.

Сейчас интерес к кинокартинам если не исчерпан, то значительно ослабел. Что касается зарубежного репертуара, это уже очевидно. Скоро рухнет и былая популярность сотни раз повторяющихся советских лент, уйдут из жизни верные теледосугу пожилые люди, а те поколения, которые придут им на смену, будут смотреть былые «хиты» не по двадцать, а в лучшем случае по одному-два раза. Нового притока ждать неоткуда. Только за счет новых картин, которые показываются на экранах кинотеатров, долго не проживешь.

И вот ТВ-6 делает новогодние фильмы, НТВ создает производство телевизионных сериалов, ОРТ выпустило «Зал ожидания»... самостоятельно. И хотя наша долгоиграющая «Клубничка» прошла по рейтингам очень слабо, эволюция в эту сторону, безусловно, намечается. Я думаю, что на протяжении ближайших двух-трех лет подъем производства отечественных телефильмов и телесериалов вещь неизбежная. Переориентация с диктата кинопоказа на преимущественную роль телефильмов и сериалов (отечественных и зарубежных) у нас неизбежно произойдет, но опять-таки с опозданием по сравнению с другими странами.

«Золотой век» киномана на телевидении позади. Будущее в этой сфере за тематическими каналами киноклассики. Но это тема особого разговора.

В.КИСУНЬКО

Телевидение и (или) культура

Рассуждения о кризисе культуры, равно как и о слабостях, о бессистемности и даже о бескультурье культуртрегерской деятельности нашего телевидения, давно стали общим местом. Возникло и вполне процветает нечто вроде амплуа плакальщиков.

Показательно и то, что создание специального телеканала «Культура», дело во всех отношениях благое и даже, быть может, необходимое, поначалу вызвало не только закономерные восторг и поддержку. Хватало и тревожных размышлений — как раз в той среде, которая профессионально занята созданием, воспроизводством, осмыслением культуры.

Вглядимся пристально в конкретный пример, типологически очень емкий и в общем-то не утративший по сей день своей актуальности. С третьей попытки в эфир канала НТВ вышел скандально знаменитый фильм Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа». Трижды — в эфире и в жизни — воспроизводилось нечто, особенно напоминающее сцену в Александровской слободе из эйзенштейновского «Ивана Грозного». Интересно, что в данном случае очень грамотно с рекламной точки зрения были обыграны вещателем мотив «явления» и мотив «отречения».

Грустно только, что в данном случае возобладали рекламно-коммерческие инстинкты, а культурный параметр и произведения, и подачи его был целенаправленно, последовательно выведен за скобки, хотя без этого культурного параметра показ Скорсезе сработал лишь как масштабная провокация. Впрочем, для рекламы, может быть, только этого и надо было?

«Суд», решавший судьбу показа, разбиравший блистательно сочиненную альтернативу — «Последнее искушение Христа» или «Праздник святого Йоргена», — сработал как удачно найденный ход.

И начался фильм. И открылся он цитатой — текст на экране, не озвученный в оригинале (у нас по понятным причинам он зазвучал в исполнении переводчика). Открылся словами человека, имя которого вообще осталось за скобками во время всей этой, повторю еще раз, очень грамотно выстроенной рекламной кампании: Никоса Казандзакиса. Автора романа «Последнее искушение», изданного аж в 1950-е годы, притом, что прелюбопытно, сначала (1952) в Швеции и лишь затем (1955) — на родине писателя, в Греции. Подозреваю, что для большинства моих соотечественников, осевших в этот вечер у телеэкранов, само имя истинного «виновника» проскочило незамеченным.

То есть за шумом и страстями культурно-политической, социокультурной акции, за обстоятельствами рекламной кампании вокруг в общем-то достаточно среднего по режиссуре, по качеству актерской работы, хотя по-своему примечательного и скандально прославленного голливудского фильма, — за всем этим пропал некий мелкий, собственно культурный факт: работа Скорсезе — это экранизация всемирно знаменитого романа, одной из очень симптоматичных книг, написанных в XX веке. Экранизация создана Скорсезе спустя три с половиной десятилетия после выхода книги — выхода, как мы уже заметили,

сначала в западнохристианском ареале, а затем в восточнохристианском, в том, из недр которого вышел сам Казандзакис.

Согласитесь, последний факт не менее знаменателен, нежели история о том, как добрый католик Франко Дзеффирелли поссорился в Венеции с добрым католиком Мартином Скорсезе, а заодно и с дирекцией фестиваля до того, что снял с показа собственную работу в знак протеста против демонстрации ленты своего американизированного соплеменника, в которой увидел святотатство.

Смысл слов Казандзакиса, использованных режиссером в качестве эпиграфа, — в вечной загадке и великой истине, содержащейся в природе Христа, божественной и человеческой, о «полной сущности» этих двух природ. За непривычностью, а то и скандальностью кинотрактовки и телеподачи экранной версии романа нераскрытыми остались и напряженнейшие коллизии в истории духовной жизни человечества, в истории культуры, и гуманистический смысл литературного первоисточника.

За этим — и духовные частности — спор ортодоксального христианства с докетизмом, утверждавшим, что сама по себе идея страдающего Бога — абсурд, а была лишь «кажимость», «видимость» страдания на кресте: божество отошло в сторону, оставив нам, грешным, в назидание эту самую кажимость. Простой факт, укладывающийся в несколько строк изложения, но ведь одно лишь знание его совсем по-новому освещает сюжетный «ход» писателя, более или менее грамотно проиллюстрированный «движущимися картинками» у Скорсезе.

За этим — и напряженность борьбы с тем направлением, которое осталось в истории под именем несторианства. Здесь было шарахание от самой мысли о том, будто Христос так реально, так по-человечески мог бояться крестных страданий, физических мук. Но ведь и этот мотив — и страх смерти, и ужасность ее облика — один из основных в романе. И как раз он получил у Скорсезе наиболее последовательное воплощение — вплоть до прямых цитат из Иеронимуса Босха с его «Несением креста», из Андреа Мантеньи с его «Мертвым Христом». И все это не просто историко-культурные факты и детали, но мощный механизм для содержательно-культурной, а не просто рекламной «раскрутки» фильма на телеэкране, для превращения фильма в повод для основательного «культурного диалога» с аудиторией.

Ведь босховское «Несение креста» как раз и поразительно тем, что образ Спасителя воплощен в одной композиции дважды: как Спас Нерукотворный, как убрус в руках святой Вероники, запечатлевший божественный лик в его славе и величии, и — как измученная, исстрадавшаяся плоть, которой осталось совсем немного времени, чтобы смерть прекратила невыносимые мучения.

Скорсезе цитирует Босха, да, но по-своему, помещая там, где у Босха Вероника с убрусом, лишь одну из кривляющихся, хохочущих харь. И в этом есть определенная, требующая осмысления логика, которая задана романом Казандзакиса, идеей «последнего мгновения» — «последнего искушения», возникающего в неисчислимо малый миг, последний миг земного существования человеческой плоти, соблазняемой перспективою «нормальной жизни» ценой духовного компромисса: спасай лишь себя, предоставляя другим суетиться в мире мифологизированных «кажимостей».

Миг этот сродни другому, из знаменитой новеллы Амброза Бирса «На мосту», столь любимой Сергеем Эйзенштейном. Великий режиссер видел здесь один из прообразов кинематографического мышления. Человека ведут на казнь, он убегает, следует ошеломляющий каскад событий, а потом оказывается, что все они — последний, секундный «промельк» в сознании героя, не ринувшегося с моста в реку во спасение свое, а повешенного на мосту.

Миг этот и в фильме Скорсезе растягивается на целую — *воображаемую* — жизнь, вбирает в себя цепь событий, вплоть до разрушения иерусалимского храма, чтобы спрессоваться вновь там, на кресте, прежде чем Христос произнес знаменитое «совершилось!». (Слова этого российский зритель тоже не услыхал: очень плохой перевод словно нарочно не учитывал традиционного звучания ключевых евангельских слов, а лепил современную, в духе лексикона Эллочки-людоедки, минималистскую газетную отсебятину.)

Сказанного, полагаю, достаточно, чтобы понять: премьера фильма Скорсезе на нашем телевидении могла превратиться в мощную культурную акцию с акцентом на слове «культура», с широким охватом социальной, политической, духовной, нравственной проблематики.

Премьера могла стать средством проникновения вместе с действительно многомиллионным зрителем в глубочайшие духовные пласты культуры. Пласты и глубины, о наличии которых большинство зрителей, вконец дезориентированных сегодняшней суетой вокруг культуры, вокруг духовности, просто не подозревают. Взамен нам была предложена мощная рекламно-идеологическая кампания, суть которой сводилась к вещам достаточно простым: один из российских телеканалов получил некий сенсационный эксклюзив плюс возможность лишний раз продемонстрировать свой крутой ндрав. Несколько телезавсегдатаев обрели дополнительный шанс покрасоваться на экране, демонстрируя оттенки собственного дарования и обогащая свой имидж «нюансами» и «обертонами».

Что уж совсем интересно: фильм вышел в эфир 9 ноября. А 29 октября исполнилось сорок лет со дня смерти Казандзакиса — приметного, но отнюдь не затасканного у нас классика литературы XX столетия. Тут уж не просто историко-культурная этика, но элементарное журналистское чутье (которого не занимать одному из действительно «самых продвинутых» в профессиональном отношении наших телеканалов) могло бы сработать и создать собственно культурный повод для подачи знаменитой экранизации. Более того: ведь Казандзакис — один из еще не открытых у нас «свидетелей века», не оставшийся безучастным и к отечественной истории. Как многие, он принял социальный пафос Октябрьской революции в России. Как немногие, одним из первых понял страшную двойственность происшедшего, запечатлев свои размышления в книгах «Что я увидел в России» (1928) и «Москва кликнула клич» (1931).

Приглядевшись к вышеописанной ситуации, в которой телевидение программно отказалось от своей культурной функции в угоду сиюминутной выгоде, попробую теперь присмотреться к коренной, по моему мнению, проблеме.

«Писатели и поэты», «деятели литературы и искусства» — формулировки, знакомые по временам сталинско-сусловской культуридеологии. Но разве в приевшейся постановке вопроса — «телевидение и культура» — нет того же оттенка? Разве этот предательский союз «и» не запутывает ситуацию, не создает видимость лазейки, не провоцирует раскол там, где уместно профессиональное ощущение органической целостности?

Проблем у нашего сегодняшнего телевидения, кажется, много. На самом деле она одна: в том, что оно не осознает себя частью культуры. Проблема самой культуры в ее традиционных ипостасях, в ее традиционном понимании и восприятии — та же: она не осознала телевидение своей органической частью, она все норовит «прилепиться» к ТВ, отбить у него свою «богову делянку», чтоб там привычно пахать и сеять, а рядом, мол, пусть любой сор произрастает. Или — хоть трава не расти. Мы такие культурные, нам этот «ящик» по фигу, но без него нынче не обойтись, без него нас народ знать не знает — так мы его утилизуем. Ответная реакция: народу вы неинтересны, но кое-кого из вас можно «раскрутить», превратить в «престижные имиджи» для обоюдной пользы.

В итоге, к примеру, оказывается пагубно живучим отождествление «культуры» с «художественной культурой». Наука, техника, технология остаются за скобками. «Культура на ТВ» превратилась в парад-алле субкультур или в их борьбу за место под солнцем.

Еще два года назад я попробовал приглядеться к этой игре в «ножницы», у которых, как известно, два конца, два кольца, а посередине — гвоздик. «Концы» режут по живому, при очень умелом использовании двух колец (назовем их «элитарным» и «массовым») и особенно «гвоздика» — металлического, то есть денежного. Он прямо посередине, явление это для нашего ТВ тотальное. Сегодня ситуация если и не меняется, то не столь однозначна и свидетельствует о том, что для самых проницательных, наиболее стратегически ориентированных каналов и деятелей ТВ правила подобной игры уже недостаточны и даже сомнительны.

Наиболее перспективно, по-моему, сориентировался в ситуации Иван Демидов, как и в целом канал «ТВ-6. Москва». Здесь ясно чувствуешь программность общей установки: телевидение как часть культуры, соединившая в себе и непосредственное творчество, и ретрансляцию, и рефлексию, и популяризацию. И — стилевое, жанровое, проблемное многообразие. Притом канал вовсе не теряет свою молодежную природу, а собственное взросление — как и «взросление» его руководства — превращает тоже в правило игры, в открытый стиль жизни, поведения, диалога с аудиторией.

Еще недавно кто бы мог заподозрить музобозовского крутого, такого самодостаточного, что аж за темные очки сбежал, Ивана Демидова в том, что он почти одновременно станет и двигателем сургутской акции, и заказчиком, спонсором нового сочинения Кшиштофа Пендерецкого? В том, что канал будет не только поддерживать создателей новейших суперхитов, но и симфонический оркестр? Тут очень соблазнительно и очень опасно умиляться: вот, мол, перебесились и обратились к «истинной культуре».

Умилившись, однако, сразу угодишь во вторую «прореху», не менее опасную, чем союз «и» между телевидением и культурой: традиционные наши представления о культуре «элитарной» и «массовой».

Тут возникают дивные qui pro quo. Например, на НТВ, понимая, сколь комичной может оказаться в нынешнем телеконтексте претензия на «элитарность», придумали рубрику «Кино не для всех». Кстати, в стихийных дискуссиях, связанных с показом «Последнего искушения Христа», мне не раз приходилось слышать: мол, показали бы под этой рубрикой — и половина проблем сама собой снялась бы. С этим я как раз категорически не согласен: *для всех* это кино. Для всех желающих, как всякое другое. «Кино (музыка, литература, живопись, театр...) не для всех» — это что-то вроде примечаний к культуре, к «основному тексту», которые можно и не читать. Это не ориентир, *а форма дискриминации и культуры, и зрителя.* Как во всяком навешивании ярлыков «элитарности» и «массовости».

Зато это легкий путь. Труднее, не теряя ни в зрелищности телепоказов, ни в современности формы, внедриться самим и передать другим единство контекста культуры. Ощутить целостность ее текста, подразумевающего не просто зрительскую избирательность, но способность зрителя к таковой. Сформировать у зрителя потребность в ней. Привить телевидению органическое стремление формировать у зрителя такую потребность. С этим, правда, у нас пока сложнее всего. Рефлекс «единодушия», прививавшийся советскому народу десятилетиями, так просто не исчезает. Инстинкт самоутверждения, подразумевающий непременное и назидательное искоренение того, кто живет не как все, думает, видит, слышит не как все, очень устойчив.

В играх с союзом «и» очень часто и те, кто относит себя к культуре в противовес «ящику», и те, кто выступает «от имени телевидения», играют со словом «интересно», обыгрывают его. Порой во вред и «культуре», и «телевидению», и «элитарности», и «массовости». Ибо «интересность» как-то по-колхозному подразумевается как нечто всеохватное, вседоступное, всеядное.

В программе «Синемания: все о кино» (НТВ), в беседе с Давидом Шнейдеровым, Джейн Сеймур — доктор Куин, женщина-врач, рассказывала о том, как первую часть фильма пустили в эфир «назло» его создателям, чтобы доказать, насколько те ошибаются, рассчитывая на успех такого занудства, «вестерна с женщиной в главной роли», столь не подходящего под определение «крутой боевик». Результат ныне общеизвестен.

Знаю подобные случаи из былинных времен: например, выговор по студии братьям Васильевым за «Чапаева», ставшего вскорости общенациональным достоянием. Или: «Белое солнце пустыни». Кстати, куда отнесем этот фильм, гениально искусный по мастерству и феноменально общедоступный?

Не припомню из новейшей практики нашей культуры, в целостную ткань которой упорно включаю и телевидение, подобного примера — чтобы что-то повсеместно утвердилось вопреки логике «готовых форм», наработанных имиджей. Ну разве что Евгений Киселев с его «Итогами», которым при переходе Киселева с РТР на НТВ пророчили неизбежный и скорый, к тому же бесславный конец и которые, минуя звездные часы, с завидной стойкостью делают очень

много не просто для информирования населения о текущих событиях и проблемах, но и для формирования того, что именуется «политической культурой».

Словосочетание это стало все чаще возвращаться. Исподволь идет открытие не просто содержательности его, но и значимости того, что этим словосочетанием обозначается. Пока — скорее на уровне определений «через отрицание». Оттаскал Жириновский думскую даму за волосы, побил импульсивный депутат коллегу-священника — с телеэкрана повздыхали: все, мол, от бескультурья нашего, политического. А в подтексте была тоска по «вождю», «учителю», «хозяину», который пришел бы да ума всем добавил — культуры, то есть.

Но ведь и те, кто огульно ругает наше ТВ как таковое, следуют, чаще всего спонтанно, концепции поводыря. Высоколобые собеседники шустрых телеведущих в программах, потенциально рассчитанных на то, чтобы быть диалогами, зачастую особо верны этой концепции. Нет-нет, да и услышишь даже такое: дескать, мы «в антисанитарных условиях», как сказал бы известный райкинский персонаж, создавали высокую культуру, матом не ругались, высокодуховную периодику выпускали, в отличие от современного телевидения, «блюли себя». Не хватает только фразы: «рекламой не злоупотребляли».

Субкультуры дерутся, хамят друг другу: лагерная и шлягерная, профессорская и блатная, тинэйджеровская и социалистическая, сотворяющая кумиров и чтущая заповедь о несотворении оных... У кого чубы-то трещат при этих драчках? Конечно, у зрителя.

Вот на ТВ-6 провели умно продуманный праздничный вечер 7 ноября. Действительно, праздничный: празднуй кто что хочет. Нравится — восьмидесятилетие Октября. Нравится — день национального примирения. А нравится — так просто выходной день, который еще никогда никому не мешал. Корреспонденты выходят на московские улицы и задают вопросы прохожим: что сегодня празднуете? Нет ли предложений по части нового имени для праздника? Кто-то отвечает: привыкли, что гуляем в этот день, а по какому поводу — нам все равно. Кто-то готов взобраться на броневик и произнести зажигательную речь. Кто-то, поблескивая старинными золотыми погонами, пользуется оказией и держит речь диаметрально противоположного свойства. Кому-то станет жить легче, если этот день объявят праздником сексуальных меньшинств. И вдруг — паренек, школьник, жвачка при нем; потом — девочка, школьница, почти что московская гимназистка, румяная от мороза. Так вот, эти двое вообще «не в курсе», что за праздник был, что за праздник есть. Это уже подростковая субкультура, претендующая на тотальность беспамятства.

Переключаюсь на ОРТ: там программа «Как это было». О революции 1917 года и ее последствиях. В студии дети и внуки Антонова-Овсеенко, Коллонтай, Молотова, Петровского... Бушуют страсти. Сталкиваются точки зрения. Казалось бы, такой близкий — по истокам, по корням — жизненный опыт одних оказывается несовместимым, непримиримым с жизненным опытом других. Выводы — прямо противоположные. Дочь Леонида Пятакова (кстати, славного своей жестокостью и в годы гражданской войны, и в мирное время, на хозяйственной работе) никак не может простить внуку-тезке Вячеслава Молотова, мягкостью тоже не отличавшегося, когда тот, как в детской песенке, публично признается: «А я дедушку любил». Что? Как? Любил при тирании и продолжает при демократии любить этого догматика, палача, закоренелого сталиниста?

Конечно, было бы очень эффектно, чтобы г-н Никонов, занимающий достаточно приметное место в нынешних демократических «элитных структурах», публично отрекся от этого «историей проклятого» монстра. А этот сидит, мягко улыбается и упорствует: люблю, мол, и на том стою...

Как гуттаперчевые шарики, отталкиваются друг от друга передаваемая в поколениях совковая субкультура жертв и... субкультура палачей, которая, с точки зрения субкультуры «жертв», тоже должна быть, должна воспроизводиться генетически, а иначе зачем жить?..

Тут камера тоже выходила на улицы и тоже приставала к прохожим. Очередной «жвачный» тинэйджер на вопрос, какие революции в России знает, долго шевелил челюстями и мозгами, но так ничего вспомнить и не смог. Другой подросток, совсем уж напрягшись, выпалил: «Великую Октябрьскую и Великую Отечественную». Гимназистка думала дольше других, переспрашивала:

«Революция? В России?..» И, наконец, облегченно нашла в юной своей памяти ответ: «Великая французская...»

Вот бы и порадоваться: пропадом он пропадает, груз проклятого прошлого, вся эта идеологическая галиматья, которой народ кормили и перекармливали! Как корка с мозгов свалилась — ура, товарищи! Виват, господа! Другой вариант: поахать. Ах, она, школа наша нынешняя, каких неучей готовит... Но весь фокус в том, что, независимо от конкретных форм подачи и от поводов обращения к прошлому, сегодня *все* каналы в равном положении перед лицом тотального массового беспамятства.

В конце концов советский изоляционизм, идеологический и культурный, всю советскую цивилизацию свел на уровень маргинальной субкультуры, а тут уж и крах оказался неизбежен. Сегодня слишком упорны старания реформировать субкультуру, а не выйти на уровень культуры.

И тут мы снова упираемся в проблемы уже не просто культуры, но культуры как истории. Или, если угодно, истории как культуры. В проблему исторического сознания и исторического знания.

В недавнем прошлом все было просто и понятно. В стране произошла культурная революция, телевидение же было пророком ее. Народу не надо было носить с базара Белинского и Гоголя — ему, как гоголевскому Пацюку вареники, ТВ в рот кидало «высокую культуру», и целые поколения выросли без «любовного романа» и «криминального чтива».

Образы классики, цитаты из классиков, урочные даты и почитаемые шедевры впрямь десятилетиями текли в наши дома с телеэкранов. Телеэкраны трудились «в помощь школьнику», становились костылем студенту. Мы были «самой читающей страной в мире», и за кавычками прошу не искать никакой иронии: в самом деле были. Не хватало, правда, свободы — так вот она, пришла. И...

Как будто корова языком слизнула плоды «культурной революции». Народ в массе своей кинулся к новым ипостасям «Блюхера и Милорда глупого».

История? Ею нас не менее усердно кормили изо дня в день: монументальные сериалы, великолепные передачи, циклы... И вдруг — тоже все рухнуло. Пришла свобода — и «корифеи культуры» первыми запричитали с телеэкранов по поводу того, что «народ десятилетиями лишали истории».

В самом деле, многое было под спудом. Многое — искажено, насильственно изъято, оболгано. Но ведь стоны-то касались того, что «нас» лишили Соловьева, Ключевского. Оказалось, что в «самой читающей стране» многим как на уровне «элиты», так и в «массах» в голову не приходило, что можно заглянуть в библиотеку и прочесть этих уважаемых и вполне доступных авторов.

Тут бы, кажется, телевидению возликовать и начать заполнение пустот, восполнение упущенного. Самое интересное, что ТВ вроде бы этим и занялось. Можно назвать хотя бы программы Эдварда Радзинского, эту блистательную ипостась театра одного актера — формы, которую так тонко понял один из ведущих наших телережиссеров Андрей Торстенсен, сумевший создать для Радзинского великолепное по выразительности, по звучности тонов и оттенков экранное пространство.

Конечно, Радзинский и Торстенсен — явления уникальные, подобные программы — товар штучный. Так же, как уникальны, к примеру, фильмы Виктора Лисаковича, стремящегося средствами документального кино воссоздать неведомые широким кругам соотечественников, оболганные и насильственно забытые, порой трагические и кровавые события отечественной истории.

Но вот что любопытно: при наличии какого-то круга работ поражаешься отсутствию системы в культурно-исторической работе нашего ТВ. Иными словами, культура как история и история как культура не осознаются в качестве задачи общенациональной, очень важной, очень ответственной именно на современном этапе.

Понимаю, что слово «система» у кого-то вызовет гримасу раздражения: когда-то все мы были сверх меры «засистематизированы» и подача «историко-культурного комплекса» с телеэкрана была подчинена жестко нормативной идеологической системе. Но ведь тогда же создавались вещи действительно

первоклассные. Вон, когда в «Старом телевизоре» у Льва Новоженова гостьей была Галина Шергова, так ей в студию дозвонилась соотечественница аж из Шотландии, припомнив давний шерговский фильм о Дарье Дашковой. Заметьте: телефильм, созданный во времена, когда мемуары знаменитой княгини еще были библиографической редкостью, а имя ее, поминавшееся вскользь школьными учебниками, оставалось не более чем абстракцией — для большинства. И вдруг, в одночасье, открылся человек живой, интересный, замечательный всем: плодами жизни, результатами далеко не сполна реализованной деятельности, противоречивостью богатой натуры.

Может, в этом было главное? Может, в своеобразном бегстве от противоречий причина того, что именно сегодня история как культура и культура как история парадоксально, несмотря на очевидность конкретных удач-прорывов, глухи и немы на нашем телеэкране.

Да, формально я сам могу тут же добавить к перечисленным еще другие программы, где, казалось бы, истории и культуре в их нераздельном единстве уделено немало времени и внимания.

Однако ставшая уже общим местом смена знаков — плюса на минус, минуса на плюс — привела лишь к тому, что телевидение поносит вчерашних кумиров и возносит на освобождающиеся пьедесталы кумиров новых, то есть тех, кого велено было в былые времена «забыть» или «ругать».

Удивительным образом то, что можно назвать историческим сознанием общества, сегодня еще более политизировано и идеологизировано, нежели «при большевиках». С тем же успехом я мог бы тут написать и о культурном сознании — нераздельность того и другого как раз в «игре знаками» выявляется с особой наглядностью.

Два конкретных примера из телебытия нашего в последние месяцы 1997 года.

Известный ученый, ошарашивая публику, сообщил ей о «главном завете Пушкина», который следует неукоснительно исполнять: сотрудничество культуры с властью. Проблема, согласитесь, серьезная, однако и решение ее едва ли однозначно. Естественно, что такая категоричность постановки проблемы, да еще со ссылкой на авторитет Александра Сергеевича, вызвала и неоднозначные реакции. О них, как и о самой проблеме, спросили у известного режиссера по ходу телеинтервью. Тот заявил: кто не согласен с подобной постановкой проблемы — тот следует худшим традициям тех, кто «к топору звал Русь». Кто согласен — тот продолжает великую традицию русской культуры, представленную именами Василия Жуковского, Федора Достоевского, Константина Победоносцева... Не слишком ли странный, не слишком ли произвольный ряд?

Другое интервью — на сей раз известного живописца. Другой канал, другой телеведущий. И снова — поношения по адресу «неправильной» интеллигенции. Предварительно, кстати говоря, объявляется, что от нее — все беды России. Сформировалась эта проклятущая «русская либеральная интеллигенция», оказывается, аж во времена Петра I. Сформировавшись же, немедленно принялась насаждать у нас чуждые нам идеалы... американской демократии. Походя попадает Добролюбову: «Милый друг, я умираю, потому что я был честен». Гад какой, а? Как будто все остальные были нечестными!

Не в подобных ли казусах — наиболее отчетливое самовыявление того, что произошло с нами, «самыми читающими»? Приблизительность знания — дело в конце концов поправимое. Приблизительность сервилистского или агрессивного сознания, выступающего под флагом культуры, — штука куда более опасная. Она и являет себя в первую очередь, выползая из-под руин тотальной культурной «обязаловки».

Есть и другая сторона дела. Не мы были первыми, кто в обстановке политического зажима, идеологического единомыслия претворял нереализованные политические и идеологические инстинкты в «литературные», в «художественные», в «культурные» формы. Ситуация изменилась, табу исчезли, для политической жизни вроде бы открылся простор. Культуре осталось одно — быть собою. Ан нет. Удивительным образом культура наша, зачастую сама себе не отдавая в том отчет, осталась надежным бастионом былого сознания, былого самосознания.

Давайте-ка припомним, как умно и умело использовала, использует и перестроечная, и постперестроечная власть культуру и ее избранных деятелей в сво-

их, узкополитических, интересах. Вспомним, с какой готовностью культура шагнула навстречу не *просто новому*, но — *новой власти*. Подчеркну: именно слово «власть» здесь ключевое.

Вспомним наконец и то, сколь усердно телевидение утверждало этот облик вроде бы по-новому политизированной культуры. А потом и облик культуры жующей, «тусующейся», перетекающей с презентации на презентацию. Наверное, для отдельно взятых «имиджей» это было очень даже полезно. Убежден, однако, что для образа культуры как таковой это имело самые пагубные последствия. Да и саму культуру это лестное внимание и власти, и телевидения, и почтеннейшей публики, этот элементарный соблазн, после долгого воздержания развязать языки и поболтать что хошь, привело к концептуальному словоблудию.

Другая ипостась, которой представлены сегодня на телеэкране история как культура и культура как история, — это ипостась игровая. Тут разговор особый. Для краткости я назвал бы ее скорее движущимся кроссвордом с живыми картинками, элементами рекламы и симуляцией знаточества. Прошу не искать в этих словах что-то обидное: я просто констатирую и надеюсь, что все, кто видел хоть один выпуск «Колеса истории», со мной согласятся. Здесь господствует «метод тыка», вполне соответствующий современному коллажно-мозаичному сознанию. Сам по себе этот метод, применительно к телевизионной игре, ни хорош, ни плох, как всякое «техническое средство». Важен способ употребления.

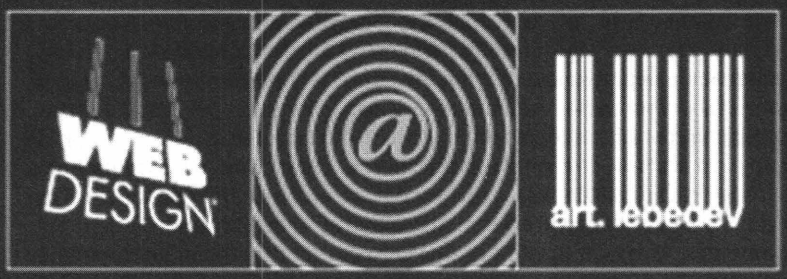
А вот «Колесо истории» все же, при всей его «кроссвордности» и «рекламности», являет собой образчик того, как можно и нужно сочетать яркую зрелищность с информативностью, «учительность» с игрой, «метод тыка» с основательным знанием. Программа эта подозревает в своих участниках не зубрил и не фанфаронов, а живых людей, для которых и история, и культура, и постижение их — *единый живой процесс*.

Напомню: когда-то Владимир Ворошилов, на заре существования игры «Что? Где? Когда?» предпочитал темп элементарному просветительству. На экране возникала фотография кабинета в последней квартире Пушкина с портретом Жуковского в качестве «наводки». На вопрос, чье это жилище, «знатоки», суетливо посовещавшись, заявляли: «Лев Толстой, Ясная Поляна». «Неправильно», — констатировал за кадром ведущий, и передача катилась по своей колее. Показательно, что впоследствии Ворошилов, у которого инстинкт «профессионального телеигрока» ничуть не застил инстинкты профессионала от культуры, стал четко объяснять, в чем у кого ошибка, в чем неверность того или иного ответа. Программа ничуть не потеряла в темпоритме, но обрела еще и важный дополнительный аспект: огромная аудитория, играя, обучается.

Но вот в наши дни возникает на телеэкране очередная игра, со своей аудиторией. В финале очередного тура остаются женщина-косметолог и популярнейший киноактер. Надо, глядя на стоп-кадр, завершающий показ мини-фрагмента, ответить на вопрос ведущего, указав номер стоп-кадра. Киноактер «промазывает», не узнав кадр из фильма «Багдадский вор» даже тогда, когда у него спрашивают про «события в Багдаде». Ведущий констатирует поражение участника суперигры и прощается со зрителями до следующего раза. Снова вопрос: в чем цель? В самой игре, в очках и призах или в формировании знания как *части культурного сознания?*

Последние три слова, видимо, лучше всего позволят подытожить все сказанное. В них суть взаимосвязи самого телевидения с культурой, культуры — с телевидением. В них необходимый смысл существования культуры в системе ТВ и ТВ — в системе культуры.

Но в этих же словах, увы, и констатация того, что пока еще отсутствует у нас. А это значит, что слишком многое уходит в трещину, закамуфлированную союзом «и» в такой привычной формулировке: «телевидение и культура».

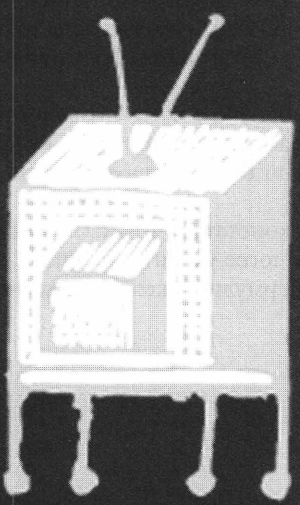


<!-- www.design.ru -->

**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
никому не удалось
делать это лучше.**



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Непрерывность насилия

Роттердам-98

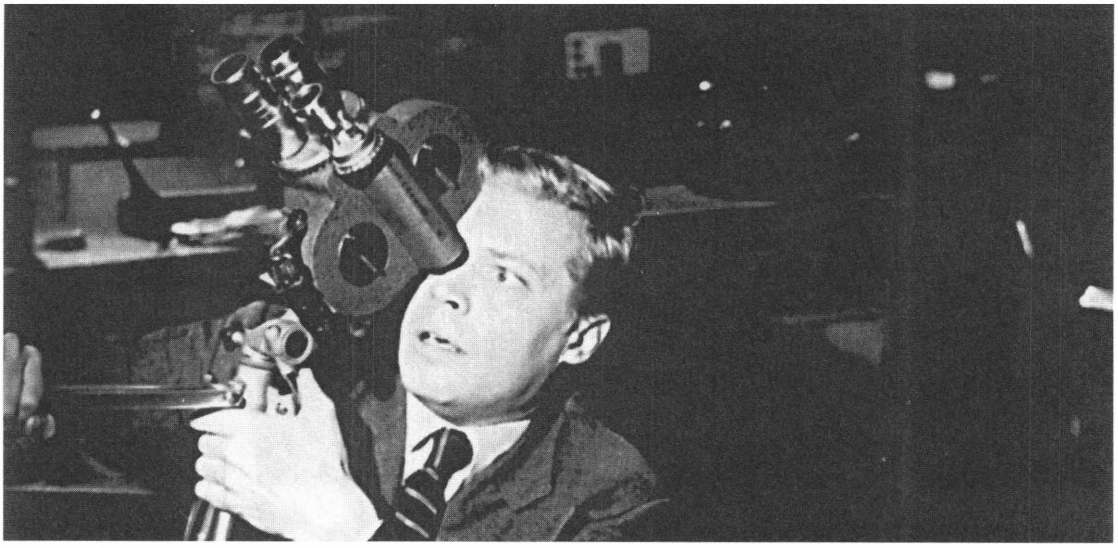
«Боль — это...»

Специальная программа 27 Международного фестиваля в Роттердаме «Жестокая машина», посвященная насилию на кино- и телеэкране (а также бесконечным дискуссиям по этому поводу), состояла из старых фильмов, уже определивших «направление удара», хитов прошлогодних фестивалей, подходящих «к случаю», и, разумеется, новых образцов этой, казалось бы, надоевшей, но по-прежнему злободневной темы. Действительно, после «Занятных игр» — шоковой терапии — Михаэля Ханеке, который сначала в Канне, а потом в Роттердаме произвел на зрителей эффект «электрического стула», я наконец поняла необывательский, но и неакадемический интерес к обсуждению проблемы изображения насилия. Интерес животрепещущий. Расчетливая «фашистская» жестокость как бесчувственное развлечение в стильном фильме австрийца Ханеке, слывущего, впрочем, моралистом, не чета забавным американским страшилкам, включая фильмы Тарантино эпохи бури и натиска. (Поставив «плохой-хороший» — неброский, как бы нормальный фильм «Джеки Браун», разочаровавший радикальную публику, Тарантино поступил еще более радикально.) Угодить трудно. Именно об этом — несмотря на фестивальные призы — говорил в Роттердаме Такеши Китано, получивший за «Фейерверк» венецианского «Золотого льва»: «Если я микширую динамичные эпизоды, которые от меня ждет публика, то вызываю недовольство. Но когда я показываю кровопролитие, меня обвиняют в жестокости».

«Реальная ценность трупов в Грозном и Сараеве заключается в том, что они равнозначны жертвам в «Терминаторе»... Сходство в формах репрезентации, с помощью которых сегодня показывается на экране действительное и вымышленное насилие, влияет на наше восприятие до такой степени, что мы теряем способность различить содержание этих форм», — эта формулировка Ханеке определила сверхцель роттердамской программы «Жестокая машина». Она показательна тем, что насилие в ней рассматривается как понятие исключительно субъективное. Что немцу, австрийцу, русскому здорово, то французу или кому-нибудь еще — смерть. Несмотря на общую амортизацию зрительского восприятия, связанного, как известно, с массированной непрерывностью «нечувствительного» насилия на телеэкране.

Составитель программы Гертьян Зуилхоф приводит в Каталоге свой разговор с неким критиком по поводу фильма молодого голландского режиссера Сайруса Фриша о смерти киноведа Ханса Саалтинка, ярого, кстати, защитника «кинематографа жестокости» — «Я буду чтить вашу жизнь...». Режиссер снимал умирающего человека, его тело в гробу, даже кремацию. И все это для того, по мнению критика, чтобы с помощью сенсационных кадров удовлетворить свое малодушное тщеславие. Однако сенсационные и весьма странные для западной культуры кадры сожжения трупа не могли не вернуть кинематографистов к вопросу о «границах» изображения, о пределах режиссерского вуайеризма. Давняя история. Включенный в программу знаменитый и вызвавший в свое время отвращение-обструкцию «Подглядывающий Том» (или «Том-соглядатай», 1960) Майкла Пауэлла стоил режиссеру карьеры. Двадцать лет спустя благодаря усилиям Мартина Скорсезе этот фильм был вызволен из небытия. Скорсезе считает его лучшим фильмом о природной агрессии самого съемочного процесса, в котором «камера насилует свою жертву». Ужасающая история о молодом фотографе, подвергнутом в детстве «научному эксперименту» — отец пугал мальчика во сне, а потом снимал его искаженное от страха лицо, — это, по сути, дьявольское искушение «киноглазом», которое ведет к биологическим мутациям и — соответственно — к сверхопыту пострадавшего. Пережив детские впечатления, герой становится не только мстительным убийцей, но и снимает смертельную агонию своих жертв на пленку. Отдаленная рифма этому фильму — в картине Синди Шерман «Конторский убийца» (Office Killer), где робкая серенькая служащая превращается в страстную киллершу, которая от «собачьей жизни» находит успокоение в охоте за трофеями и... коллекционирует трупы.

«Собачья жизнь» (Dog Life, 1962) Гуалтьеро Якопетти — энциклопедия бесстрашной документалистики. Шокирующие кадры, запечатленные оператором по всему миру в живописных и острых ракурсах, воспринимались в 60-е как визионерские картинки «мирового позора», но и — одновременно — как надругательство над другими расами и культурами, как паноптикум «с фашистской издевкой». Наконец, третий фильм, определивший ориентацию более поздних версий этой темы, — «Пентименто» (Pentimento, 1978) Франса Звартьеса. Его копии воровали и уничтожали, а режиссера, изобразившего кровоточащий мир больницы-концлагеря-тюрьмы, где идет нескончаемая война между мужчинами и женщинами, приговоренными друг к другу экстатической зависимостью влечения-ненависти, объявляли садистом. Прошли десятилетия. В 1997-м Стивен Двоскин — художник, фотограф, один из лидеров экспериментального кино — снимает фильм «Боль — это...» (Pain is...). Это собственная боль и наслаждение, даруемое болью. Боль желанная и постылая — между ними нет границ. Прикованный долгое время к инвалидной коляске, Двоскин исследует — с помощью камеры, насилующей и возбуждающей свою жертву, — собственные вуайеристские и садомазохистские наклонности. «Боль — это...» — феноменология боли. Боль — это основополагающий человеческий опыт и испытание творческих — чувственных — возможностей. Боль парадоксальна. В ней наша слабость и сила. Боль доступна и в то же время непонятна, таинственна. Загадочность ее последствий — в «Исцелении» (Cure) Куросавы Киёши о маньяке, серийном убийце, который высекает на теле своих жертв огромный крест и которого не могут вычислить психиатры. Психопатология душевной боли исследуется в картине Нейла Лабьюта «В мужской компании» (In the Company of Men), где отсутствие физического насилия «компенсировано» психологической травлей. Убийцы у Ханеке — теннисисты или игроки в гольф в белых перчатках — «забавляются» на пустынном острове, а здесь двое молодых людей в белоснежных сорочках решают от скуки затеять жестокую игру, соблазнив и, шутя, доведя до самоубийства случайную компаньонку — глухую участницу словесных поединков и равнодушных забав.



«Подглядывающий Том»

Воображаемые преступления неотличимы от реальных, как правда от лжи, как преступник от обвиняемого — эта коллизия блестяще разыграна в фильме «Лжец» (Liar) братьев Пейт с гениальным Тимом Ротом, — как боль от наслаждения, как Пьер и Поль в фильме Ханеке, названные именами апостолов, от ангелов-истребителей, как кровь убитого, но не увиденного в этот момент ребенка, забрызгавшая в «Занятных играх» экран телевизора, транслирующего бесконечные катастрофы и искалеченные трупы, что придает квазидокументальной телевизионной реальности реальное неотчуждаемое содержание. «Дело не в том, — говорит Ханеке, — каким образом я показываю насилие, но в том, как я зрителю показываю его собственную позицию по отношению к насилию и к его изображению».

Цель программы амбициозна. Она состояла в реабилитации морального права режиссеров-авторов на изображение жестокости, на «образы насилия», «выкупленные» у бесстрастно-объективного телевидения и обостряющие субъективный взгляд зрителя.

Размышляя над собственным комментарием к «Жестокой машине», я наткнулась на статью Оливье Монжена[1], где, по-моему, все сказано достаточно точно и лаконично.

ОЛИВЬЕ МОНЖЕН

Запрещать ли жестокие фильмы?

Во Франции телевизионные каналы оснащены сигнализацией, предупреждающей зрителей о «фильмах насилия». Откуда этот новый страх перед изображением? Чем вызвано столь мощное возвращение насилия на экраны?

Споры на эту тему возникают регулярно. Почему на сей раз они приобретают небывалый размах? Полемика, вызванная фильмами «Никита» или «Леон» Люка Бессона, картинами Тарантино, Джона Ву, «Ненавистью» Кассовица или «Автокатастрофой» Кроненберга, дает импульс старинным дискуссиям, рожденным во времена «Заводного апельсина» Стэнли Кубрика.

---

[1] Оливье Монжен — главный редактор французского журнала Esprit, автор книги «Насилие изображения, или Как от этого избавиться?» (P, 1996) Ниже приводятся фрагменты из его статьи Interdire les films sanguinaires? — Manière de voir Hors serie — Culture, ideologie et societé, 1997, mars

«Занятные игры»

Всегда возникают одни и те же вопросы: где тот порог, который нельзя перейти, чтобы зрители не поддались искушению подобных действий? Разве во Франции не были Одри Мопен и Флоранс Рей вдохновлены «Прирожденными убийцами», а Джон Хинкис, покушавшийся на президента Рейгана, не уверял ли во время процесса, что смотрел и пересматривал «Таксиста» Скорсезе?

Одни говорят, что нет ничего нового под черным солнцем ненависти больших голливудских студий. Для других, напротив, современные образы — новейшее экранное изображение. Моралисты-цензоры и либералы-анархисты сталкиваются в полемике с ничейным результатом. Тем не менее, на первый взгляд вроде бы повторяясь, эта полемика в настоящее время приобретает другой оборот. Эстетический распад в фабрикации образов сочетается с сокрушительными метаморфозами в самом обществе. В результате складывается парадоксальный образ зрителя, который с тем большей жадностью поглощает «изображаемую жестокость», чем больше стремится от нее устраниться.

Сама собой возникла тенденция перехода от кинообраза к образу телевизионному, подчиняющемуся исключительно визуальным законам. «То, что за кадром» (на что экран лишь намекает, не показывая) исчезает в пользу «заполненного кадра», который стремится показать буквально все, как в фильмах Тарантино.

Насилие более не ограничивается жанровыми рамками (фильмы о войне, черная серия, вестерн...) и нарративными схемами, которые его «обрамляли», приглашая зрителя к переживанию. Например, «Темный полдень» (Darkly Noon) Филипа Ридли преображает коды волшебной сказки в эмоциональную и физическую жестокость готического страха; финальный эпизод — своего рода галлюциногенный апокалипсис, насилие здесь достигает уровня «путешествия под воздействием наркотика».

Итак, если насилие уже не переживается как особого рода эксперимент, оно может стать «естественным состоянием», по отношению к которому невозможно установить никакой дистанции и из которого нельзя выбраться иным способом, кроме как стать самым сильным. Все недавние роуд-муви — от «Матроса и Лулы» Дэвида Линча до «Настоящей любви» Тони Скотта — выдвигают на первый план якобы «от природы» жестоких индивидуумов, которые, не будучи способными эту жестокость преодолеть, устремляются в бегство; серийный же убийца отвергает пространство столкновений, он атакует неожиданно, импровизирует. Изображение насилия указывает на эволюцию идеи конфронтации, становящуюся делом «уцелевших» — тех, кто имеет шансы достичь успеха только тогда, когда избегает стычки с другими. Отсюда и роль бомбы, взрыва — посмотрите, например, Blown Away Стивена Хопкинса, где бывший ирландский активист ИРА обезвреживает мины, или эпизоды резни в «Леоне».

О чем говорит название фильма Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы»? Если герои, Микки и Мэлори, убийцы от рождения, значит насилие — это некий биологический изъян, от которого они не могут избавиться. Поскольку все мы ра-

бы своих импульсов, только самые жестокие могут надеяться на выживание — те, кто нападает тайком. Отсюда целый ряд героев-психопатов и серийных убийц. Перечень фильмов с такими героями открывает «Молчание ягнят», где натурализация насилия является отклонением от нормы. Но где граница между нормальным человеком и извращенцем? Понимание насилия как естественного состояния предполагает, что трудно сопротивляться и что «всеобщая гражданская война» (по слову Ханса Магнуса Энценсбергера) сопутствует человеку от века. Тот, кто попал в сети зла, бессилен против него. В фильме «Семь» Дэвида Финчера одна сцена изобличает тайные намерения голливудских сценаристов: старый полицейский, ожесточившийся в борьбе против преступников, говорит беременной и уверенной в будущем жене своего молодого коллеги: «Ничего не надо ждать от добра — зло всегда победит». Серийный убийца не случайно появился на экране: его повсеместное присутствие манифестирует идею о том, что любой человек является потенциальным психопатом.

Прирожденный убийца колеблется между бешеной волей к эксгибиционизму — откуда, собственно, и возникает роль телевидения в «Прирожденных убийцах», как, впрочем, и в фильме «Это случилось рядом с вами» — и тягой к анонимности. Тот, кто без конца скрывается, нуждается в изображении, чтобы показать себя миру и доказать, что он сильнее всех. В этом смысле изображение насилия функционирует в такой последовательности: цель насилия состоит в том, чтобы попасть на телевидение, изображение насилия — это форма власти.

Сегодня «естественное состояние» — фактор внутриобщественный, в то время как в международных отношениях превалируют тенденции цивилизованного миролюбия. На сверхгосударственном уровне — движение к согласию, а в государственных инфраструктурах — «война против всех». Наши демократические общества робко отворачиваются от насилия в жизни, но наблюдают его на экранах, не зная, как с ним бороться.

Другая тенденция связана с фильмами, часто очень жестокими, о возможном выходе из насилия. Здесь насилие не является роковой неизбежностью. Неудивительно, что актеры, игравшие убийц, ставят фильмы о преодолении насилия. В этом смысле особенно значимы «Непрощеный» Клинта Иствуда и «Индийский беглец» Шона Пенна.

Изжога, вызванная высокой дозой ежедневного поглощения жестоких образов, становится поводом для пересмотра их восприятия зрителями. И тут уже невозможно довольствоваться полярными мерами: с одной стороны, цензурным контролем, а с другой — либеральной терпимостью. Чему нас учат последние фильмы? Если исключить наиболее чутких зрителей, готовых погрузиться в мир любой фантазии, потребление жестокости соответствует реальному насилию в нашем обществе, но это насилие представляет собой также и способ дистанцирования от него — согласно тезису о понижении порога чувствительности (чем больше я пожираю глазами насилие, тем больше я защищаюсь от него), вызывающего панику по мере возрастания его угрозы миру.

В знаменитом «аудиовизуальном ателье», которое так любит Поль Вирилио, мы тем больше пропитываемся насилием, чем больше боимся с ним столкнуться, что не может не повлечь за собой политических последствий. Возбуждающее средство уравнено здесь с успокоительным. Короче говоря, мы недалеко ушли от старого доброго катарсиса, от использования демонстрации насилия как чистилища чрезмерных страстей. Экраны, заполненные психопатами, защищают того, кто боится насилия, но не перестает на него смотреть. «Не иметь ничего общего с тем, что я вижу» — таков парадоксальный урок современного буйства жестоких образов.

Отсюда возникли и расхождения с проектом Стэнли Кубрика с его постоянными — от «Доктора Стрейнджлава...» (1963) до «Цельнометаллического жилета» (1987) — амбициями изменить зрительское восприятие и воздействовать на него, поскольку наш взгляд на мир определяет способ поведения в нем.

Но именно с этим искусством взгляда, с этим откровенным желанием перевести насилие в образный мир современные фильмы порывают. Возможно, потому, что «сильный» зритель, способный выдержать риск, свойственный всякому нормальному визуальному опыту, способный так или иначе использовать фильм, уже исчезает.

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ЛАБОРАТОРИЯ КРИТИКА

«Долгие проводы»

Внимательный читатель «Искусства кино» не пропустил, возможно, диалог философа Л.Карасева и кинокритика И.Манцова «В начале было чудо» (1997, № 10), где ученый рассказывает о своем методе искусствоведческого анализа — «онтологической поэтике». Как известно, идеи носятся в воздухе. Молодой киновед И.Изволова в своем эссе о природе поэтики Киры Муратовой интуитивно пришла к этому же методу анализа, опираясь на фильмический текст. Плодотворность такого подхода очевидна: критик вскрывает тончайшие структуры поэтической ткани. Мы намерены и в дальнейшем обращаться к подобного рода исследовательскому опыту и открываем в «ИК» новую подрубрику «Лаборатория критика».

ИРИНА ИЗВОЛОВА

Звук лопнувшей струны

Мир ощущений

...Чашки были не вымыты, телефонные звонки скучны и бессмысленны, тарелки разбиты... Однажды вечером на гитаре, что висела на стене, лопнула струна. Лопнула от собственной невостребованности, оттого, что звуки, заключенные в ней, просились наружу. И гитара застыла в звенящем ожидании. Чуть позже одна из героинь проведет по струнам рукой, и они тихо отзовутся воспоминаниями. Прошлое окажется таким светлым, почти белым, почти слепящим. Наде даже придется зажмуриться, чтобы увидеть на самом горизонте фигуру человека, быстро и неизбежно идущего ей навстречу.

Существует соблазн толковать вещи в фильмах Муратовой символически. Та же лопнувшая струна или водопроводный кран без воды, вдребезги разбитые стаканы или магнитофонная пленка с голосом Максима — все эти предметы несут определенную знаковую нагрузку, рождают смысловые, а порою и чисто литературные ассоциации. В «Коротких встречах» стоило Наде попасть в дом Валентины Ивановны, как за чашкой чая с печеньем она начинает вспоминать свой дом.

«И как только я ощутил вкус размоченного в липовом чае бисквита, которым меня угощала тетя [...] в то же мгновение старый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тетиной комнаты, пристроился как декорация к флигельку окнами в сад. А стоило появиться дому — и я уже видел городок [...] Все, что имело форму и обладало плотностью — город и сад, — выплыло из чашки чая»[1].

Печенье Валентины Ивановны отсылает нас к эпопее Пруста так же, как лопнувшая струна напоминала о «Вишневом саде» Чехова. Но эти умозрительные, литературные ассоциации, не опирающиеся на чувственный опыт героев, не могут сказаться на внутреннем развитии фильма. «Понятия без чувств — пусты»[2].

«Я домой хочу», — еле слышно, через силу выдыхает Надя. Казалось бы, тутто и должны выплыть первые воспоминания. Но старый дом не пристроится к флигельку Валентины Ивановны и вообще не появится перед нами. Надя не сможет даже описать свой дом. Единственное, что она скажет: «У нас снег». «У нас тоже снег». — «А у нас красивый». «У нас тоже красивый», — удивится Валентина Ивановна и окажется права — ничего в снеге нет особенного. Надя и сама еще не понимает, чем именно ее снег отличается от снега в городе. Она только чувствует его исключительность. Но «ощущения без понятий слепы»[3].

Пожалуй, до «Коротких встреч» советское кино не то чтобы не знало, а просто всерьез не задумывалось о необходимости прямого и непосредственного контакта между героями, при котором человек каждую минуту ощущает свою телесность и телесность других людей и предметов. Увлечение фактурностью материала существовало всегда. Однако в раннем кино и в кино 20-х годов оно носило чисто оптический характер. Телесность мира в фильме Муратовой не наблюдаема зрителями, а ощущаема героями. К тому же из всех чувств, данных человеку, Муратова в первую очередь выделяет не зрение, что было бы естественно для художника, впрямую связанного с изображением, а осязание — решение для кинематографа неожиданное. Это происходит потому, что именно в осязании «постоянно присутствуют две неотделимые друг от друга вещи: предмет, к которому мы прикасаемся, и наше собственное тело, ощущающее прикосновение. Таким образом, в отличие от чистого видения, это не похоже на отношения между нами и неким призраком; это отношения двух тел: нашего и чужого... Поэтому следует отметить, что при соприкосновении мы ощущаем вещи изнутри нас, из нашего тела»[4].

И Надя начинает прислушиваться к своим ощущениям. Плавно, замедляя свои движения, она погружается в дремотное, близкое ко сну состояние. Для нее это становится не уходом от реальности, а способом восприятия ее. Надина рука скользит по стене, по спинке стула, по простыне. Медленно, как рука слепого, она постигает фактуру вещей. Она скользит до тех пор, пока пальцы не начинают различать то единственно важное ощущение, ради которого они и блуждали по предметам чужой комнаты. Кончики пальцев, коснувшись гитарной струны, превращают прошлое в реальность. И Надя начинает видеть.

«Ты так на меня не смотри», — говорит ей Максим. Но потому так широко открыты Надины глаза, потому так завороженно смотрит она на Максима, что не умеет еще видеть по-настоящему. Образ самого Максима для нее так же далек и туманен, как костер в степи, как дикие муромские леса, кишащие кикиморами и русалками. Чтобы увидеть, Наде необходимо ощутить прикосновение. Только тогда окружающий мир перестает быть для нее чем-то внешним, изолированным, а превращается в продолжение ее собственного «я», продолжение, уже не только телесное.

И другой человек, которого коснулась ее рука, начинает существовать уже не как обратная реакция на нее саму, не как чисто абстрактная «физико-оптическая форма, но как ось некоей системы плотской активности и пассивности»[5].

«Уши, волосы и нос — это все я знаю. А вот тебя я не знаю совсем», — говорит Максиму Валентина Ивановна. Образ Максима, существующий в ее сознании, никак не может совпасть с тем реальным человеком, которого она видит перед собой. Валентина Ивановна хочет понять, что скрывается за внешней оболоч-

---

[1] Пруст М. В поисках утраченного времени. М., 1973, с. 75.
[2] Кант И. Цит. по Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993, с. 92.
[3] Там же.
[4] Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства. М., 1991, с. 286 — 287.
[5] Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992, с. 48.

кой вещей, хочет определить свои чувства и дать им название. Ей необходимо постичь нечто завершенное, сформулированное, чем, по ее мнению, на самом деле является Максим. Она даже не замечает, как во время словесных баталий с любимым человеком ее пальцы гладят лицо Максима, его губы — они запоминают то, что не может запомнить она сама. Но нежные, податливые руки не существуют сами по себе, они неотделимы от Валентины Ивановны, как уши, волосы, нос Максима неотделимы от него самого. Тело не только скрывает глубины человеческой души, но и является чувственным, осязаемым и потому единственно реальным воплощением своего внутреннего «Я».

Чувств своих Валентина Ивановна боится в первую очередь. И потому главное, чему она доверяет, — это собственные глаза. С их помощью она строит внетелесный, иллюзорный образ мира. «Ты, Валя, — книжная женщина», — говорит ей Максим. Эти слова можно отнести к любому герою как оттепельного, так и дооттепельного кино. До Муратовой кинематограф как бы проскакивал сквозь реальную осязательную чувственность мира, даже не ставя вопрос о телесной природе человека.

Валентина Ивановна боится ослепнуть от любви и пропустить нечто важное. Но для того чтобы увидеть мир таким, каков он есть сам в себе, чтобы разрушить его замкнутость и ощутить его изнутри, необходимо уметь закрывать глаза. Видимо, поэтому Муратова отказалась от цвета в «Коротких встречах». Она не возводит дополнительные препятствия, мешающие зрителю ощутить прямую, почти физическую реакцию на происходящее в фильме. Цвет требует созерцания. Муратова же, несмотря на изысканность изображения и строгую продуманность композиции каждого кадра, пытается отказаться от эстетического давления на зрителя. Надя смотрит на горящий костер в степи и видит два отсвета пламени: один настоящий, другой — его отражение. И пока героиня не подойдет ближе, не ощутит тепло огня, не услышит потрескивание поленьев и человеческие голоса, она, как и мы, зрители, не может определить, какой из костров настоящий.

Однако чрезмерное внимание к телесной стороне вещей может привести к другой крайности — к натурализму с его чисто внешним скольжением по поверхности мира. Первые фильмы Муратовой, столь часто обвиняемые в натурализме, на самом деле не имеют с ним ничего общего. В «Коротких встречах» Муратова заставляет зрителя воспринимать не сочетание линий и красок на экране, но их чувственный образ.

Что касается светового тона фильма — он удивительно светлый, почти прозрачный, исключающий резкие, контрастные планы. Как будто героям, для того чтобы разглядеть цвет, необходимо уловить свое душевное состояние и наделить кадр определенным устойчивым качеством. Но это им не удается. Потому так растерян взгляд Валентины Ивановны, так погружена в себя Надя. Они не могут остановить и сфокусировать медленное, но непрерывное движение чувств, воспоминаний, времени. Постоянно меняется и световая насыщенность кадра.

Валентина Ивановна хочет остановить движение, ограничив его рамками созданных ею образов и понятий. Она действительно литературная женщина. Надя же надеется различить в потоке своих чувств нечто устойчивое, определенное. Она чрезмерно внимательна к вещам, так как пытается различить их свойства, что так же невозможно в фильмах Муратовой. Если вспомнить «Дядю Ваню» Кончаловского, то чувства героев фильма существуют как некая данность, они влажны, как воздух после дождя, интенсивны, как цвет сирени за окном усадьбы, они неисчерпаемы, как содержимое бокала Астрова — если выпито вино, его тут же заменят капли дождя, сочащиеся сквозь крышу. В «Коротких встречах» рюмки прозрачны от своей ненаполненности, стаканы в чайной перевернуты вверх дном так, что в них не остается вода. Струя, бьющая из крана в новом доме, проскальзывает сквозь пальцы или вовсе не может вырваться наружу. Крутя вентиль крана, нельзя предугадать реакцию воды. Все слишком изменчиво, и даже изображение не может устоять в световом пространстве. Валентина Ивановна поднимается по лестнице вдоль узких городских улиц, а изображение тает на наших глазах, пока не становится совсем белым. Но в этом световом пятне экрана мы еще в состоянии различить невесомые очертания фигур. Мы продолжаем ощущать их присутствие, продолжаем чувствовать легкую пульсацию света. Видимые нами прозрачные линии, стягивающие пространство и активизирующие пустоту фона, — это «уже не имитация вещи и не вещь. Это своеобразное нарушение равно-

«Короткие встречи». Валентина — К.Муратова, Максим — В.Высоцкий

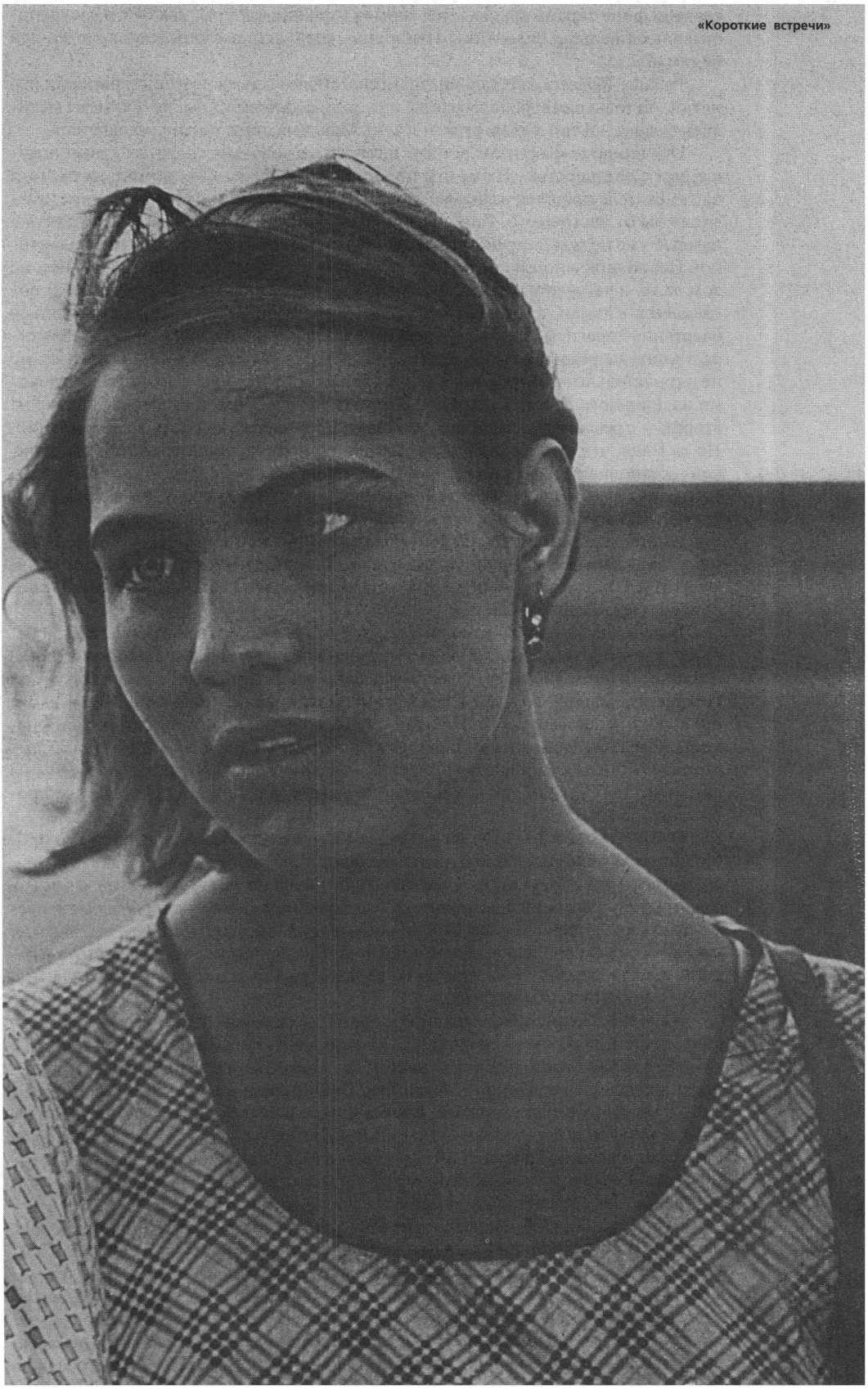
весия, внесенное в безразличие белой бумаги, что-то вроде скважины, образующейся внутри бытия в себе»[6].

«И что она все ходит, — удивляются строители неутомимости Валентины Ивановны, инспектирующей водоснабжение в городе, — Женщина ведь?» — «Да какая она женщина. Ответственный работник». Но Валентина Ивановна поднимается в новые дома именно для того, чтобы почувствовать себя женщиной. Она приходит в чужие квартиры, чтобы коснуться рукой шершавых белых стен, чтобы испачкать кончики пальцев влажной, еще не высохшей известкой, чтобы погладить холодные металлические ручки дверей и подставить ладонь под струю воды, бьющую из крана. Валентина Ивановна проводит рукой по лицу и, уловив свое ощущение, сравнивает его с ощущениями от соприкосновения с окружающими ее вещами. А затем в замкнутом пространстве белых стен к ней начинает возвращаться прошлое. Ведь стоит только захотеть, и руки смогут легко начертить в воздухе контур любимого лица и плеч, а губы вспомнят вкус винограда, сорванного Максимом в солнечной беседке, и улыбка появится сама собой, она будет точно такой, как раньше, когда единственно необходимый человек был рядом.

Но как бы ни были реальны воспоминания, как бы ни выбивался из общего городского шума голос Максима, до прошлого нельзя дотронуться и чувственным, сохранившим память пальцам нужны новые ощущения, а не только воздух, в котором можно рисовать дорогие силуэты, нужна реакция живого человеческого тела, отзывающегося на их прикосновение.

В очередной раз вместо реального приезда любимого человека Валентина Ивановна получает очередное косвенное подтверждение его существования в виде магнитофонной записи. И тогда она перестает бояться своих чувств — она начинает осознавать гораздо бóльшую опасность их отсутствия. Валентина Ивановна прижимается к стене, на которой висит гитара Максима, как будто ее шершавая поверхность может заменить теплоту реального человека. В этот момент ночная темнота комнаты вспыхивает ярким, бьющим в глаза светом, и Валентина Ивановна становится реальным участником своих воспоминаний. Она уже не просто целиком погружается в прошлое, а начинает видеть его как бы со стороны: одновременно находясь там, за дверью с надписью «15 марта», и в то же время оставаясь здесь, в своей комнате. Дверь с надписью, скрывающая счастье и муку, вполне реальна. Однако Надя, проходя мимо нее, не замечает ничего необычного, как не замечает она и света, слепящего Валентину Ивановну. Надя не может ощутить то, что не касается лично ее, но это никак не влияет на

[6] Там же



«Короткие встречи»

достоверность чувств Валентины Ивановны. Надя уводит ее из комнаты, а на светлом фоне экрана проявляется тень от мужской фигуры, как будто раскрепостившиеся пальцы Валентины Ивановны, коснувшись стены, оставили на ней видимый след.

Раньше Валентина Ивановна пыталась ограничить свои эмоции рамками понятий, но только освободив чувства, она смогла дать им название. Ее слезы вылились в слова: «Я так люблю его» — и тень Максима стала различима на стене.

Обе героини «Коротких встреч» находятся в довольно сложных взаимоотношениях с реальностью. Их мысли полностью обращены к воспоминаниям, хотя на самом деле прошлое в фильме Муратовой не является чем-то внешним, независимым от настоящего. Оно поднимается из глубины сознания и, возникнув в памяти, уже не может исчезнуть окончательно. Надя приходит вместе с Валентиной Ивановной в новые, недостроенные дома и вспоминает свой дом, вернее, не дом даже, а чайную у дороги. Строительный пейзаж за Надиными плечами погружается в туман, а затем из неопределенности фона начинают складываться очертания дороги, машин и двух девушек в белых платьях. Надино сознание стирает контуры реально окружающего ее города, погружает саму ее в небытие, но не окончательно — Надя остается в кадре вместе с идущими по шоссе девушками из прошлого. И лишь постепенно резкость перемещается с первого плана на второй — с реального сегодняшнего Надиного лица на лица из ее воспоминаний. Но та Надя, что стоит у окна нового дома, не может окончательно стать девушкой, остановившейся у чайной. События, происшедшие с Надей до того момента, как она вместе с Валентиной Ивановной переступила порог чужой недостроенной квартиры, не позволяют ей совпасть с самой собой в прошлом. Там, в душных облаках пыли, поднятой проходящими машинами, была другая Надя, так как каждый последующий пласт воспоминаний, возникнув в сознании Нади, существует, подразумевая присутствие всех предыдущих эпизодов. Память героев обрастает, как снежный ком.

Валентина Ивановна удивляется тому, что все время вспоминает себя в беседке, увитой виноградом: «Как будто мы сидим на этом диване. Но мы никогда не сидим на этом диване». И тем не менее произносит она эти слова в той самой беседке. Ей хочется возвращаться именно к этим счастливым воспоминаниям и проживать их снова и снова. Но одни и те же события не могут повторяться в неизменном виде. Только к концу фильма Валентина Ивановна начинает понимать, что ничего нельзя вытравить из памяти — нельзя стереть написанную мелом на двери дату «15 марта», так как все, что скрывает за собой эта надпись, уже произошло.

Оказывается, в тот день шел снег, белый-белый, обволакивающий все пространство за окнами комнаты, снег, несущий в себе образ дома. Тогда, 15 марта, во время ссоры с Максимом, Валентина Ивановна не замечала пустые хлопья за окном и не могла понять, о каком необыкновенном снеге говорила Надя во время их первой встречи. А снег шел, но оставался незамеченным. Но ведь и Надя не смогла описать свой якобы настоящий дом. Она вспомнила только чайную у дороги, так как для них с Валентиной Ивановной домом оказалось то место, где был рядом с ними любимый человек.

Надя знает больше Валентины Ивановны, но зато она не может услышать музыку, звучащую во время скольжения Максима и Валентины Ивановны по узким зимним улицам города в день их знакомства. Она не может вспомнить вкус винограда, не для нее сорванного Максимом. Она никогда не увидит раков, которые любят, чтобы их варили живыми. Но она ничего и не собирается узнавать. Ей необходимо было остаться в доме Валентины Ивановны, чтобы из своих обрывков памяти, из несвязных ощущений вычленить единое движение, которое нельзя остановить. Ее робкие неосознанные касания мира выливаются в финале фильма в свободный легкий жест руки, подбрасывающей апельсин.

Перед тем как уйти, Надя накроет стол для Максима и Валентины Ивановны. Приборы встанут друг против друга, ненаполненные бокалы будут источать легкую прозрачную тень. Цвет апельсинов окажется почти ощутимым. Но в тот момент, когда созданная Надей композиция обретет совершенство, сама Надя разрушит ее строгую симметричность. Она уйдет из дома Валентины Ивановны, захватив со стола один апельсин. И целое разрушится. Станет очевидной невозможность исчезновения из жизни Валентины Ивановны и Максима целого пласта

воспоминаний. В реальности будет ощутима пустота — Надино отсутствие. Надя же унесет с собой апельсин, и ее рука запомнит ощущение от его упругости, как запомнила она в свое время очертания лица Максима.

Восстановленное движение

Героиня картины Муратовой «Долгие проводы» теряет дорогу на кладбище. «Женщины вообще плохо ориентируются. Это называется топографический кретинизм». Мир фильмов Муратовой лишен ориентиров — само пространство, как и последовательность событий, разрушается автором. Кадры ее фильмов начинают существовать автономно по отношению друг к другу, как некие случайные снимки действительности, сделанные в разное время, в разных местах, — их случайно перетасовали, и они окончательно утратили последовательность чередования событий.

Евгения Васильевна давно уже хлопнула дверцей машины и навсегда распрощалась с симпатичным ей человеком, но через несколько минут она вновь окажется на экране, довольная собой, только собирающаяся идти в театр. Она будет долго красить ресницы, закалывать волосы и предвкушать удовольствие от того впечатления, которое должна будет произвести на своего спутника, она начнет смеяться перед зеркалом, не понимая, что все уже произошло и совсем не так, как ей хотелось.

Муратова не только нарушает последовательность чередования кадров, она заставляет их взаимодействовать на иной основе. Она как бы возвращается к истокам кинематографа — проходит обратный путь от создания иллюзии движения на экране к его остановке, пытаясь таким образом заново понять сам механизм возникновения движения. Муратова раскладывает сложные эпизоды на бесконечное количество однородных актов, но не останавливается на этом, так как даже простейшее движение в кадре в свою очередь делимо.

Саша хочет перепрыгнуть через барьер, но бежит слишком долго — его прыжок разделен на несколько составляющих. Он разбегается, отталкивается, но в самый последний момент монтаж возвращает его к стартовой черте. Чтобы взять барьер, он должен потратить значительно больше времени. Прыжок так и не удается, Саша ногой сбивает планку — слишком много усилий было потрачено им для преодоления своей искусственной, монтажной неподвижности.

Процесс разложения действия происходит до тех пор, пока кадр-эпизод не распадается на отдельные точки — неподвижные мгновенные снимки. Лучом

«Долгие проводы»

проектора Саша высвечивает на стене слайды с изображением лошадей, захваченных в момент их свободного бега, птиц, замерших на ветке, бабочку, распластавшую крылья. В конце концов Саша вместе со своим отцом оказываются рядом с ними на простыне экрана. Вернувшись к началу, Муратова получает возможность заново восстановить движение, уже не имитируя реальность, не маскируя специфическую природу киноизображения, а неся в себе знание о ее неизбежной дискретности. Одним из примеров «оживления» неподвижных кадров в фильме становится монтаж коротких планов различных ракурсов одного и того же события. Прием достаточно хорошо известный. Но изменение угла зрения необходимо Муратовой не для придания предмету или действию знаковых характеристик, а как раз для обратного. Она лишает отдельно взятый кадр его смысловой наполненности. Казалось бы, ничего нового не происходит — в любой монтажной фразе образ-кадр до вступления во взаимодействие с другим образом-кадром лишается своих изначальных характеристик и готовится к принятию новых, возникающих в результате монтажного сопоставления. Для подтверждения этого достаточно вспомнить эффект Кулешова. Но Муратова совершает странную вещь: она соединяет не два различных кадра, а несколько раз повторяет один и тот же план или почти один и тот же, с небольшим изменением угла зрения.

Перед умыванием на кладбище Евгения Васильевна встряхивает руками, чтобы не замочить рукава кофточки. Короткий план взмаха рук повторяется несколько раз таким образом, что быстрое вздрагивание пальцев становится похожим на трепет крыльев. Кадр не изменился, не вступил во взаимодействие с другими кадрами, а образ возник сам собой, ниоткуда, как будто он хранил в себе скрытые смыслы, непонятным образом вырвавшиеся наружу. Лишая кадр первоначального значения, Муратова наделяет его абсолютной свободой, дает ему возможность обретать вполне произвольные смыслы, не зависимые от сопоставления с другими кадрами.

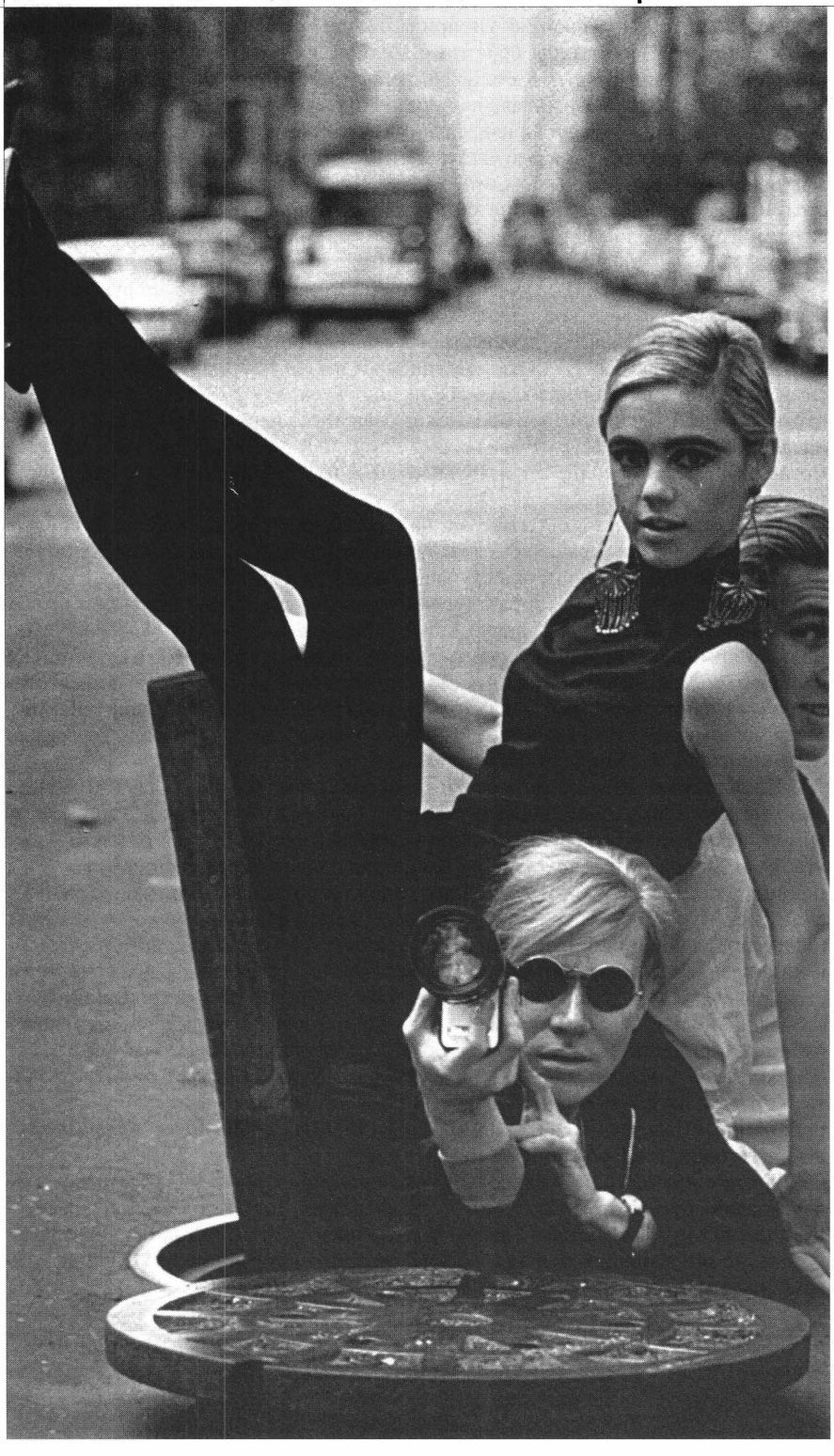
Монтажный прием повторяется и на вербальном уровне. Разговорная речь в фильме практически утрачивает свою значимость. Евгения Васильевна постоянно срывается на крик, на истерику. Саша, напротив, чрезвычайно молчалив, но тем важнее для понимания образа героя становятся его «бессмысленные» стихи. Саша пытается обнаружить «давно забытое родство слова с другими близкими, или... чужими словами». Он «переносит акцент тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле». Его прежняя немота и ложная болтливость несут «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Но его никто «не слышит, не слышит, не слышит». Неуслышанное Сашино «слово стало свободно, оно стало слишком свободно. Оно перестало задевать»[7].

Но освобожденное слово — как и освобожденное значение кадра — должно было соединяться, с одной стороны, с вещью, а с другой — непосредственно с кадром-изображением. Столкновение это происходит не на уровне сознания, как это было раньше, а на чувственном, эмоциональном уровне. В финале картины героиня с помощью простого человеческого жеста повторяет кинематографический жест Муратовой. Не режиссер повторяет кадры фильма, а героиня не может остановиться и постоянно возвращается к одному и тому же действию. Место Евгении Васильевны на концерте оказалось занято, сослуживцы предлагают ей сесть рядом, успокоиться. Саша несколько раз уводит ее из зала, но Евгения Васильевна снова возвращается и встает за спиной своих обидчиков. Она мешает публике, понимает всю несуразность своего поведения, но ничего не может с собой поделать. А на сцене поет девушка, ее голос звучит так легко и чисто, что зрители просят повторить песню «на бис». И мы во второй раз слышим «Белеет парус одинокий». Саша уводит, наконец, мать и в ответ на ее сбивчивые, нелепые объяснения говорит: «Я люблю тебя, мама».

И тогда вся легкость и свобода существования кадров в фильме, их вольное чередование обретают особый смысл. Он возникает не только благодаря рассудку, способному синтезировать разрозненные пространственно-временные фрагменты, но и с помощью чувства, превращающего мир фильма из случайно сложившихся картинок калейдоскопа в живое и органичное целое.

---

[7] Использованы цитаты из двух статей Ю Тынянова «Промежуток» и «О Маяковском Памяти поэта» (См Т ы н я н о в Ю История литературы Кино М , 1997)



Энди Уорхол в Лондоне. 1965
Фото Берта Глинна

ЭНДИ УОРХОЛ

Философия Энди Уорхола

Глава 10

Атмосфера

Пространство — это одно большое пространство, и мысль — одна большая мысль, однако мое сознание дробит пространство на более мелкие подпространства, а их, в свою очередь, на еще более мелкие, а мысли расщепляет по цепочке на более частные, более мелкие мысли. Как бы огромный многоквартирный дом. Время от времени я удерживаю в сознании одно большое Пространство и одну большую Мысль, но чаще всего это не получается. Чаще всего мое сознание — как многоквартирный дом.

В этом доме имеется холодное и горячее центральное водоснабжение, иногда попадаются маринованные огурчики Heinz, там и сям возникает вишня в шоколаде, а когда в магазине Woolworth поднимается рычаг автомата, выдающего жидкое мороженое с горячей карамельной подливкой, жизнь становится просто замечательной.

(Большую часть суток мой дом погружен в медитацию: после полудня, вечером и утром он, как правило, заперт.)

Твое сознание преобразует одни пространства в другие. Это тяжелый труд. По мере того как становишься старше, возникает все больше пространств, все больше отделеньиц. И все больше вещей, которые нужно раскладывать по этим отделеньицам.

Я убежден, что быть богатым — значит иметь одно пространство. Одно огромное пустое пространство.

Я на самом деле верю в пустые пространства, хотя как художник создаю много мусора.

Пустое пространство никогда не пропадает даром.

Даром пропадает любое пространство, в котором содержится искусство. Художник — это некто, создающий предметы, в которых люди не нуждаются, но которые, как он почему-либо думает, следует им предложить.

Гораздо лучше заниматься коммерческим искусством, нежели искусством для искусства, потому что чистое искусство не поддерживает пространство, которое занимает, а коммерческое поддерживает. (Если коммерческое искусство не поддерживает свое собственное пространство, оно начинает противоречить духу коммерции и его уничтожают.)

Так что, с одной стороны, я действительно верю в пустые пространства, но, с другой стороны, поскольку я все же занимаюсь производством искусства, я таки создаю мусор, предлагая всем размещать его в пространствах, которые, как я сам думаю, должны оставаться пустыми, и выходит, что я помогаю людям унич-

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 6

тожать принадлежащее им пространство, в то время как моей настоящей целью является помочь им освободить свое пространство ото всего.

Более того, я настолько не следую собственной философии, что не в состоянии освободить даже пространство, принадлежащее мне самому. Моя философия вовсе не изменяет мне — это я изменяю своей философии.

Я нарушаю то, что сам же проповедую, гораздо чаще, чем исполняю.

Когда я смотрю на вещь, то всегда вижу занимаемое ею пространство. Мне всегда хочется, чтобы пространство вошло в свои права, вернулось, потому что пространство потеряно, когда чем-то занято. Например, я смотрю на стул в красивом пространстве, и не важно, насколько стул красив сам по себе, в моих глазах он никогда не будет красивее, чем простое пространство.

Моя любимая скульптура — сплошная стена с дырой, обрамляющей пустое пространство с другой стороны стены.

Я думаю, каждому человеку нужно жить в одном большом пустом пространстве. Это может быть и маленькое пространство, если оно чистое и совершенно пустое. Мне нравится манера японцев скатывать все в рулоны и убирать в комод. Но у себя я бы не заводил даже комода, потому что это было бы лицемерие. Если же вы считаете, что не можете пойти в этом до конца и вам на самом деле нужен шкаф, тогда ваш шкаф должен быть совершенно отдельной частью пространства, чтобы вы не привыкали к нему и не превращали его в некий костыль. Если вы живете в Нью-Йорке, то шкаф должен находиться, самое меньшее, в Нью-Джерси. Помимо ограждения себя от ложной зависимости еще одно соображение в пользу устройства шкафа подальше от своего дома — приятное сознание, что не живешь в непосредственной близости от собственных отходов. Помойка, устроенная кем-то другим, не так сильно раздражает, потому что никогда не знаешь в точности, что там навалено, но когда думаешь о своем шкафе, представляешь каждую мелочь, которая в нем находится, можно просто с ума сойти.

На каждой вещи в твоем шкафу должна стоять метка, указывающая дату изготовления или длительность хранения, как, например, на молоке, хлебе, журналах или газетах, и как только срок годности какого-либо предмета истекает, его следует выбросить.

Вот что следует сделать: заводишь специальный ящик на каждый месяц, все в него сбрасываешь, а в конце месяца заколачиваешь. Затем надписываешь на крышке дату и отсылаешь в Джерси. Лучше, конечно, проследить за его доставкой, но даже если он и потеряется, ничего страшного — еще об одной вещи не надо думать, еще одна забота с плеч долой.

Теннесси Уильямс складывает свое барахло в контейнер и отсылает его на склад. Я сам начинал с сундуков и разрозненных предметов мебели, но затем решил упростить процесс и теперь складываю все в одинаковые коричневые картонные коробки и делаю у них на боку цветные пометки, обозначающие месяц. Я ненавижу ностальгию и в глубине души уповаю, что все эти коробки разом потеряются и мне никогда больше не придется в них заглядывать. Еще один из моих внутренних конфликтов. Мне бы хотелось выкидывать вещи прямо из окна и сразу, как только мне их подарили, но вместо этого я говорю «спасибо» и складываю их в соответствующую месяцу коробку. Но с другой стороны, мне бы все-таки хотелось сохранить каждую вещь, чтобы однажды ею можно было снова воспользоваться.

Должны существовать супермаркеты, торгующие вещами, и супермаркеты, скупающие все обратно у населения: покуда этот процесс не уравновесится, у нас будет оставаться больше отходов, чем следует. Тогда всем всегда будет что продать, и потому все будут при деньгах: все продают, все зарабатывают. У каждого из нас что-то да есть, но по большей части это не может быть продано: в наши дни предпочтение отдается исключительно новым вещам. Необходимо дать людям возможность продавать старые консервные банки, обглоданные куриные кости, бутылочки из-под шампуня, прошлогодние журналы. Обществу следует лучше организовать себя. Тот, кто убеждает нас, что нам чего-то не хватает или что у нас что-то кончилось и это нужно приобретать заново, просто взвинчивает цены. Как у нас может что-то кончиться, когда, если я не ошибаюсь, количество материи во Вселенной неизменно, за исключением того, что проваливается в черные дыры?

Я представляю, как человек всю жизнь ест, а потом ходит в уборную, и думаю: почему нет такой трубки, идущей сзади снизу вверх, по которой все, что уже было съедено, станет отводиться, попутно очищаясь и перерабатываясь, обратно в рот, так что никому никогда не придется уже больше думать о приобретении, приготовлении и поглощении пищи? На нее не нужно будет даже смотреть, и в ней не будет никакой примеси грязи. Если кому-то захочется, он сможет искусственно подкрашивать ее, прежде чем проглотить заново. В розовый цвет. (Эта идея пришла мне в голову в тот момент, когда я подумал: пчелы испражняются медом, но потом я выяснил, что мед — это вовсе не испражнения пчел, это их отрыжка, так что и соты — вовсе не уборная пчел, как я подумал вначале. Пчелам, стало быть, нужно еще куда-то удаляться, чтобы сделать свои дела.)

Свободные страны замечательны тем, что в них ты можешь находиться в пространстве, принадлежащем кому-то другому, и делать вид, что ты — часть этого пространства. Можно сидеть в холле гостиницы Plaza, даже если ты там не живешь. Сидеть и наблюдать за передвижением людей вокруг.

У всякого существует своя собственная манера заполнения пространства — контроля над пространством. Очень робкие люди не решаются заполнить даже то пространство, которое на самом деле уже занято их собственным телом, в то время как чрезвычайно общительные особы желают заполнить как можно больше пространства своим присутствием.

До возникновения средств массовой информации количество пространства, которое мог оккупировать один человек, было физически ограничено. Человек — это, пожалуй, единственное существо, умеющее забирать себе гораздо больше пространства, чем то, в котором он реально помещается, потому что со СМИ можно просто сидеть, развалясь в кресле, и тем не менее заполнять пространство пластинками, фильмами, избирательно — посредством телефона, менее избирательно — посредством телевизора. Некоторые могут, наверное, с ума сойти, если вдруг поймут, какое огромное пространство подчинили своему влиянию. Представьте, вы — звезда самого популярного телевизионного шоу — идете по средней американской улице вечером, когда транслируется ваша передача, заглядываете в окна и видите себя на каждом экране в каждой гостиной. Что вы почувствуете, когда осознаете, что некая часть всякого жизненного пространства отдана лично вам?

Не думаю, чтобы кто-нибудь, как бы знаменит он ни был в своей области, мог хоть на мгновение почувствовать себя таким особенным, избранным, как звезда телеэкрана. Даже у самого знаменитого певца и звезды рока, чьи диски крутят на всех проигрывателях, куда бы он ни направился, не может возникнуть того чувства избранности, что у человека, который регулярно появляется на всех телеэкранах в стране. Не важно, большой он или маленький, у него есть самое прекрасное пространство, какое только можно пожелать, — внутри телевизионного ящика.

Контакт с ближайшими друзьями следует поддерживать при помощи самого интимного, самого избирательного средства коммуникации — телефона.

Я постоянно нахожусь в состоянии внутреннего конфликта, потому что по натуре робок, но, несмотря на это, люблю сильно расширять свое личное пространство. Мама всегда говорила: «Не будь назойлив, но дай всем почувствовать свое присутствие». Мне хотелось завладеть бóльшим пространством, нежели то, что было в моем распоряжении, но затем приходило осознание: я слишком застенчив и не знаю, как справиться со всем тем вниманием, которое в результате привлекаю к себе. Потому-то я так люблю телевидение. Потому мне кажется, что телевидение — как раз то средство коммуникации, в котором и через которое мне хотелось бы прославиться. Я по-настоящему завидую каждому, у кого есть собственное шоу на телевидении.

Как я уже говорил, мне хочется открыть свое собственное шоу под названием «Ничего особенного».

Люди, которые умеют правильно подбирать слова и создавать с их помощью новые пространства, производят на меня огромное впечатление. Я сам говорю только на одном языке и нередко прямо посередине предложения начинаю чувствовать себя как иностранец, плохо им владеющий, — у меня возника-

ет словесный спазм, так что части некоторых слов начинают казаться незнакомыми и, выговорив слово до середины, я задумываюсь: «Нет, так не может быть правильно, это звучит слишком странно, не уверен, что мне следует договаривать именно это слово, а не переделывать его во что-то другое, потому что, если оно выговорится до конца и все окажется правильно, будет хорошо, но если все окажется неправильно, то я покажусь умственно отсталым», — так что, произнося слова, состоящие более чем из одного слога, я часто сбиваюсь и пытаюсь нарастить и переиначить их, чтобы получились другие слова. Временами из этого получается неплохая публицистика — когда меня цитируют, то в печати такое смотрится хорошо, но иной раз стыда не оберешься. Когда произносимые тобой слова начинают звучать непривычно и ты принимаешься их составлять и склеивать, никогда не знаешь заранее, хорошо ли получится.

Мне очень нравится английский язык — вообще я люблю все американское, — просто я не очень хорошо умею с ним обращаться. Мой парикмахер постоянно твердит мне, что изучение иностранных языков повышает вероятность успеха в бизнесе (сам он говорит на пяти, однако в Европе, стоит ему открыть рот, маленькие дети начинают хихикать, так что я не уверен, насколько хорошо он на самом деле на них говорит), он велит мне выучить еще хотя бы один язык, но я не могу. Я едва могу управиться с тем языком, на котором уже говорю, так что мне не нужно никаких филиалов.

Несмотря на это, я восхищаюсь людьми, которые хорошо владеют словом, и, к примеру, Трумен Капоте наполнял пространство словами настолько хорошо, что, впервые оказавшись в Нью-Йорке, я начал посылать ему короткие записочки, как настоящий поклонник, и звонил по телефону каждый день, пока его мать не попросила меня больше этого не делать. Я много думаю о «пространных писателях» — тех, кому платят за объем написанного. Мне всегда казалось, что количество — лучшая мера всего (потому что всегда делаешь одно и то же, даже если и кажется, что это что-то совсем другое), и вот я вознамерился стать «пространным художником».

Когда умер Пикассо, я прочел в журнале, что он создал в течение своей жизни четыре тысячи шедевров, и подумал: «Подумаешь, я могу создать столько же в один день». И приступил к работе. Но тут же выяснилось: «Подумать только, нужно больше, чем один день, чтобы создать четыре тысячи картин». Понимаете, при моем способе производства, с моей техникой, мне действительно казалось, что я смогу сделать четыре тысячи за день. И каждая станет шедевром — потому что это будет одна и та же картина. И вот я приступил к работе, сделал пятьсот или около того и остановился. И заняло это гораздо больше, чем один день, — думаю, примерно месяц. Так что при скорости производства пятьсот картин в месяц мне потребовалось бы восемь месяцев, чтобы написать четыре тысячи шедевров — чтобы стать «пространным художником» и заполнить все те пространства, которые, как мне кажется, заполнять вовсе не нужно. Это явилось разочарованием — осознание, что работа займет так много времени.

Мне нравится рисовать в квадрате, потому что тогда не приходится решать: сделать картину подлиннее или поуже или и подлиннее, и поуже — просто квадрат. Мне всегда хотелось рисовать картины одного и того же размера, но вечно кто-нибудь придет и скажет: «Тебе нужно сделать ее чуть-чуть побольше» или «Чуть-чуть поменьше». Я сам, видите ли, думаю, что все картины должны быть одного размера и одного цвета, чтобы все они были взаимозаменяемы и никому не казалось, что его картина хуже или лучше, чем у кого-то другого. Если первая, «матричная» картина хороша, значит, все хороши. Кроме того, люди всегда рисуют одно и то же, даже если предмет различен.

Когда мне приходится думать о картине, над которой я работаю, это всегда знак, что она не получается. И подбирание размера — форма думанья, и выбор цвета. Мое инстинктивное восприятие картины гласит: «Если ни о чем не нужно думать, все выходит хорошо». Как только начинаешь что-то решать и выбирать, все идет наперекосяк. Чем больше приходится принимать решений, тем хуже получается. Некоторые занимаются абстрактной живописью — им приходится посидеть и поразмышлять над ней, чтобы почувствовать, что они делают нечто. Мои размышления никогда не дают мне ощущения, что я что-то делаю. Леонардо да Винчи убеждал, и небезуспешно, своих покровителей в том, что

время, затраченное им на размышления, много стоит, больше даже, нежели время, посвященное живописи. В его случае это вполне могло быть правдой, но мне доподлинно известно, что время, которое посвящаю раздумьям я, не стоит ничего. Я ожидаю платы только за время, посвященное «деятельности».

Когда я занимаюсь живописью, я смотрю на холст и выстраиваю на нем пространство. Я думаю: «Что же, вон в том уголке все вроде бы хорошо улеглось» — и говорю: «Да, да, здесь все нормально легло, хорошо». Затем я снова взглядываю на него и говорю: «Пространство в этом углу просит немножко голубого», — подмазываю там голубым, затем перевожу взгляд, и там, куда он упал, тоже требуется немножечко голубого, я хватаю кисть, перемещаюсь туда и мажу голубым там. А потом это все нужно немного разнести, и снова я беру кисть с голубым и накладываю его еще в другом месте, после беру кисть с зеленым, добавляю сверху зеленого, отхожу подальше, окидываю общим взглядом и вижу, что пространство выстроилось как надо. Иногда, когда пространство получается не очень правильное, мне снова приходится брать краски, класть немного зеленого там и сям, а когда пространство получается как надо, я оставляю холст в покое.

Обычно мне не требуется ничего, кроме кальки и хорошего освещения.

Никак не могу взять в толк, почему я не стал абстрактным экспрессионистом, при моей дрожащей руке это было бы так естественно.

Пару раз в жизни мне приходилось заниматься техническими вещами. Один из них имел место, когда мне показалось, что моему искусству пришел конец. Я думал, что со мною все, все закончено, а чтобы отметить окончание моей карьеры в искусстве, я смастерил огромные серебряные подушки, которые можно было заполнить воздушными шарами и запустить в воздух. Я сделал их для представления танцевальной компании Merce Cunningham. Но затем оказалось — никуда они не полетели, так что мы остались при своем, и мне пришло в голову, что я еще не вполне порвал с искусством, раз мне снова нужно сидеть и прикреплять к этим подушкам специальные якоря. Я к тому времени уже успел объявить, что ухожу из искусства. Но серебряные воздухоплавательные подушки не уплыли от нас, значит, и моя карьера не уплыла от меня. Кстати, я всегда говорил, что серебряный — мой любимый цвет, потому что напоминает мне о космосе и воздухоплавании, но теперь, кажется, мой вкус стал меняться.

Еще один способ заполнять собою пространство — при помощи запаха.

Я очень люблю пользоваться парфюмом. У меня нет каких-то снобистских претензий к флаконам, в которых продают одеколон, но красивое оформление производит на меня сильное впечатление. Когда приобретаешь со вкусом выполненный флакон, чувствуешь себя более уверенно.

Мне многие говорили, что чем светлее у тебя кожа, тем светлее по цвету должны быть духи, которыми пользуешься. И наоборот. Но я не могу ограничиться таким узким ассортиментом. (Кроме того, гормоны, я уверен, сильно воздействуют на то, как духи пахнут на твоей коже, какие-то гормоны наверняка могут сделать так, что Шанель № 5 будет пахнуть по-мужски.)

Одеколоны я все время меняю. Если я пользовался каким-то видом три месяца, то просто заставляю себя от него отказаться, даже если он мне все еще нравится, с тем чтобы можно было вспомнить эти три месяца, когда снова унюхаешь знакомый запах. К оставленному сорту я никогда больше не возвращаюсь, он становится частью моей постоянной коллекции запахов.

Иногда на вечеринке я пробираюсь в ванную комнату, чтобы посмотреть, какие виды одеколона имеются у хозяев. Никогда не смотрю ни на что больше — никаких других секретов я не вынюхиваю, но у меня навязчивое желание проверить, нет ли у них какого-нибудь незнакомого мне запаха, какой я никогда не пробовал, или старого любимого одеколона, который я давно не нюхал. Если нахожу что-то интересное, то не могу удержаться и немножко выливаю на себя. Потом, в течение всего вечера, у меня не проходит паранойя — страх, что хозяин или хозяйка принюхаются ко мне и заметят, что я пахну как некто, кого они очень и очень хорошо знают.

Изо всех пяти чувств обоняние живее всего связано с властью, которую имеет над нами прошлое. Запах может перенести куда угодно. Зрение, слух, осязание и вкус не так всесильны, как обоняние, если хочешь вернуться в некое

Энди Уорхол.
Мэрилин

мгновение всем своим существом. Как правило, я к этому не стремлюсь, но поскольку запахи теперь заперты во флаконах, я могу контролировать ситуацию и обонять только те, которые мне хочется, и возрождать только такие воспоминания, к которым чувствую склонность. На одну секунду. В памяти, вызванной обонянием, хорошо то, что состояние «перенесенности» прекращается, как только перестаешь нюхать, не возникает никакого последействия. Это опрятный, дозированный способ предаваться воспоминаниям.

Моя коллекция наполовину использованных флаконов уже очень велика — и это при том, что парфюмом я начал пользоваться только в начале 60-х. До того времени запахи в моей жизни возникали случайно — я обонял все, что находило путь к моему носу. Но затем я понял, что необходимо создать нечто вроде музея запахов с тем, чтобы некоторые обонятельные впечатления не исчезали бесследно. Мне нравилось, как пахнет холл Paramount Theater на Бродвее. Каждый раз, когда я там оказывался, я закрывал глаза и делал глубокий вдох. А потом его сломали. Я могу сколько влезет рассматривать изображения этого холла, но что с того? Никогда больше мне не удастся почувствовать его запах. Иногда я представляю себе учебник ботаники, изданный в далеком будущем, в нем можно будет прочитать, например: «Сирень — исчезнувший ныне род растений. Запах цветка сирени был похож на...» — и что они тут напишут?

Возможно, сумеют представить его в виде химической формулы. Может, это и сегодня уже умеют делать.

У меня в свое время был страх, что я переберу все хорошие одеколоны и покупать будет уже нечего, разве что Grape и Musk. Но с тех пор, как я побывал в парфюмерных лавках Европы и убедился, сколько у них там одеколонов и духов, беспокоиться стало не о чем.

Когда читаешь рекламу духов в модных журналах 30 — 40-х годов, охватывает удивительное волнение. Я пытаюсь по их названиям представить себе, как они пахли, просто схожу с ума от желания их понюхать:

Sous le Vent (Герлен)

Jabot, Gardenia, Mon Image, Opening Night (Люсьен Ле Лонг)

Princess of Wales (в честь Александры) (Принц Матчабелли)

Surrender, Reflexions (Сиро)

A Bientot, Shanghai, Gardenia de Tahiti (Лентерик)

Imprudence (Уорт)

Avenue Matignon, Air Jeune(Марсель Роша)

Trophee, Le Dandy, Toujours Fidele, Belle de Jour (Д'Орсе)

A Sauma, La Fougeraie au Crepuscule (Заросли папоротника в сумерках) (Коти)

Tzigane, Possession, Orchidee Bleue, Voyage a Paris (Корде)

Прохладные Cuir de Russie (Русская кожа), романтические Glamour, тающие Jasmin, нежные Gardenia (Шанель)

Venez Voir (Молинелль)

Countryclub, Demi-Jour (Сумерки) (Убижан)

721 (Бонуит Теллер)

Town, Country (Елена Рубинштейн)

Одеколон Carbonique (Вейль)

Rhythm (Кетлин Мери Квинлен)

Imperiale Russe (Ленжель)

H.R.R., Fleur de Perse, Roi de Rome (Шевалье Гард)

White Christmas (Саравель).

Прогуливаясь по Нью-Йорку, я принюхиваюсь к возникающим на моем пути запахам: резиновых ковриков в общественных зданиях; обитых кресел в кинотеатрах; апельсинового напитка Orange Julius, пиццы; перегоревшего кляра с жаровни, кофе эспрессо, чеснока, орегана; бургеров; сухих хлопчатобумажных футболок; бакалейных лавок; шикарных бакалейных магазинов; тележек с хот-догами и немецкой квашеной капустой; магазина скобяных изделий; магазина канцелярских принадлежностей; маринованного греческого жаркого «сувлаки»; кожи и ковров в Dunhill, Mark Cross и Gucci; марокканской тонированной кожи на вешалках у уличных торговцев; свежих журналов, старых журналов; магазинов пишущих машинок; складов импортированных из Китая товаров (грибок и плесень); магазинов индийских товаров; магазинов японских товаров; магазинов пластинок и магазинов здоровой пищи; аптек, где продается в разлив содовая вода; дешевых аптечных магазинчиков; парикмахерских; салонов красоты; деликатесных кулинарий; складов пиломатериалов; деревянных столов и стульев в Нью-йоркской публичной библиотеке; пончиков донатс, бубликов претцель, воды с сиропом в метро; отделов кухонных принадлежностей; фотолабораторий; обувных магазинов; магазинов спорттоваров, новеньких велосипедов; бумаги и типографской краски в Scribner's, Brentano's, Doubleday's, Rizzoli, Bookmasters, Barnes&Noble; подставок для чистки обуви; пятновыводителя, помады для волос; старый знакомый запах дешевых конфет у входа в Woolworth's и мануфактуры в самом его конце; лошадей у Plaza Hotel; выхлопных газов автобусов и грузовиков; архитектурных чертежей; тмина, шамбалы, соевого соуса, корицы; жареных бананов; железнодорожных путей на Grand Central Station; банановый запах сухой химчистки; вентиляционных устройств в прачечных многоквартирных домов; баров на East Side (прохладительные напитки); баров на West Side (пот); газетных киосков; фруктовых ларьков в разные времена года — клубники, дыни, слив, персиков, киви, черешни, винограда «конкорд», мандаринов, апельсинов «мюркотт», ананасов, яблок — и мне особенно нравится, как аромат фруктов пропитывает неоструганное дерево ящиков и папиросную бумагу, в которую заворачивают каждый плод.

Опытным путем я выяснил, что предпочитаю пространство города пространству деревни. Сама идея жизни в деревне мне очень нравится, но, как только я туда выбираюсь, оказывается, что:

я люблю ходить пешком, но не могу

я люблю плавать, но не могу

я люблю сидеть на солнцепеке, но не могу
я люблю нюхать цветочки, но не могу
я люблю играть в теннис, но не могу
я люблю кататься на водных лыжах, но не могу.

Список можно продолжить, но идея ясна: «я не могу» все это делать, потому что «я для этого не создан». Нельзя заниматься тем, для чего ты не создан.

Можно еще произносить что-то чужеродное, но делать то, к чему душа не лежит, невозможно. Это совсем неправильно.

К тому же, когда я в деревне, мне хочется смотреть телевизор, но я и этого не могу, потому что он там плохо принимает.

(Между прочим, окружающие часто пытаются уговорить тебя что-то сделать, заявляя, что нет никакой разницы — создан ты для этого или нет, или что человек сам себя создает, но это вовсе не значит, что следует соглашаться и начинать делать то, для чего ты действительно не создан — только ты сам знаешь, что твое, а что — не твое, никто другой об этом понятия не имеет.)

Я — городское существо. В больших городах все как-то продумано, можно отправиться в парк — побывать в миниатюрной модели деревенского пейзажа, но за городом нет никаких островков среды большого города, поэтому в деревне я всегда скучаю по дому.

Я люблю город больше, чем деревню, еще и по другой причине: в городе все приспособлено к работе, а в деревне все настроено на расслабление. Работать мне нравится больше, чем отдыхать. В городе даже деревья в парках трудятся изо всех сил, потому что количество людей, для которых им приходится производить кислород и хлорофилл, там просто чудовищное. Если, например, живешь в Канаде, то миллионы деревьев производят кислород лично для тебя, поэтому каждое отдельное дерево не так много работает. В то время как дерево, высаженное в кадке на Times Square, одно должно вырабатывать кислорода на миллион человек. В Нью-Йорке приходится шустрить и уворачиваться, деревья тоже это знают — с первого взгляда ясно. На днях я шел по Пятьдесят седьмой улице, засмотрелся на новое скошенное здание на другой стороне и наткнулся на кадку с деревом. Меня это ужасно смутило, потому что не было никакой возможности сделать вид, будто ничего не случилось. Я повалился на кадку с деревом на Пятьдесят седьмой западной улице, так как совершенно не был готов встретить там ничего подобного.

Жизнь так устроена, что люди периодически оказываются либо в битком набитом метро или на эскалаторе, либо в больших комнатах сами по себе.

У каждого должна быть большая комната, куда он может прийти, и каждый должен время от времени ездить в переполненном метро.

Как правило, все едут в метро такие уставшие, что не в силах петь и танцевать, но мне кажется, что, если бы они смогли петь и танцевать в метро, им бы это очень понравилось.

Ребятишки, разукрашивающие из пульверизаторов по ночам вагоны — рисующие в метро граффити, — научились по-настоящему утилизовать городское пространство. Среди ночи, когда стоит много пустых поездов, они пробираются в подземные депо, танцуют там и поют. По ночам метро превращается во дворец, где все пространство принадлежит только им.

Пространство типа гетто не подходит для Америки. Людям одной разновидности нехорошо селиться вместе. Не должно быть никакого кучкования, сбивания в стадо, поедания одной и той же пищи. В Америке все смешивается и сращивается. Если бы я был президентом, я заставил бы всех еще больше смешиваться и сращиваться. Но дело в том, что Америка — свободная страна, никого ничего не заставишь делать силой.

Я убежден, что жить следует в одной комнате. Пустой комнате, в которой, кроме кровати, подноса и чемодана, ничего нет. Все можно делать или из постели, или непосредственно в постели — есть, спать, думать, разминаться, курить, — а все удобства и телефон должны располагаться возле.

В любом случае все, что делаешь, выглядит более роскошно, если делаешь это в постели. Даже если речь идет о чистке картошки.

Пространство чемодана так рационально. Чемодан, в котором есть все, что нужно:

одна ложка
одна вилка
одна тарелка
одна чашка
одна рубашка
одни трусы
один носок
один ботинок.

Чемодан и пустая комната. Изумительно. Великолепно.

Живя в одной комнате, избавляешься от бездны хлопот. И все же основные тревоги, к несчастью, никуда не деваются.

Выключен ли свет?
Хорошо ли закручены краны?
Потушена ли сигарета?
Заперта ли дверь на черный ход?
Работает ли лифт?
Есть ли кто-нибудь внизу, в холле?
Кто это сидит у меня на коленях?

Многие теперь спят в пирамидоподобных пространствах, потому что верят: это сохраняет молодость и бодрость и тормозит процесс старения. Об этом я совсем не волнуюсь, потому что у меня есть мои крылышки. И тем не менее в моем представлении идеальное пространство должно по форме приближаться к пирамиде, потому что тогда не приходится думать о потолке. Уж если хочется иметь крышу над головой, почему бы не сделать так, чтобы стены являлись одновременно и потолком — будет на одну заботу меньше, то есть меньше на одну поверхность, — ни смотреть на нее не нужно, ни отмывать, ни красить. У вигвамостроителей-индейцев была правильная идея. Конус мог бы стать очень уютным жилищем, если бы только окружности в нем не исключали угловатостей и удалось найти подходящую круглую мойку, и все же я бы лично предпочел пирамидообразное сооружение с равносторонним треугольником в основании, даже больше, чем обычную пирамиду с квадратом в основании, поскольку, имея треугольник в основании, получаешь на одну стену меньше и не приходится выметать пыль из лишнего угла.

Город моей мечты состоит из одной улицы — Main Street — без каких-либо боковых или пересекающих ее улочек, чтобы не создавать транспортных пробок. Одна длинная улица с односторонним движением. А на ней — одно высокое, вертикально вытянутое здание, в котором на всех проживающих будет:

один лифт
один швейцар
один почтовый ящик
одна стиральная машина
один мусорный бак
одно дерево перед входом
один кинотеатр по соседству.

Улица должна быть очень широкой, и жильцы станут сообщать друг другу в порядке обмена любезностями: «А я видел вас сегодня на Main Street».

И можно будет залить полный бак бензина и поехать вдоль по улице.

Город моей мечты — совершенно новый. Никакой старины. Все здания с иголочки. Старые здания — это противоестественное пространство. Дома следует строить на очень короткое время. А если зданию больше десяти лет, мой вам совет: избавьтесь от него. Я бы строил новые дома каждые четырнадцать лет. Процесс строительства — а также процесс ломки — создаст много новых рабочих мест, и у воды не будет ржавого привкуса старых труб.

Рим в Италии — наглядный пример того, что бывает, когда здания в городе живут слишком долго.

Рим называют «вечным городом», потому что все в нем такое старое, но тем не менее еще не рухнуло. Еще говорят, что Рим «не один день строился». Я же думаю, что, может быть, его и стоило построить за день, потому что чем быстрее что-то строишь, тем скорее оно развалится, а чем скорее оно развалится, тем быстрее у людей появится работа по выстраиванию на его месте чего-нибудь

нового. Необходимость строить все заново обеспечивает людям занятость. Предметы первой необходимости, как всегда считалось, — это пища, кров и одежда. В Италии производят огромное количество еды, шьют несметное количество одежды, но это составляет только две трети предметов первой необходимости, а третий предмет — кров, жилье — больше не производится, потому что его уже некогда произвели. И что же происходит в Риме? Женщины крутятся на кухне, приготовляя пищу, и занимаются на фабриках пошивом одежды, мужчины же ничем не озабочены, потому что все дома уже возведены и даже не думают разваливаться! Здания в Риме изначально построены слишком уж на совесть, и никому даже не пришло в голову скорректировать ситуацию. Именно поэтому на улицах «вечного города» можно увидеть столько праздных мужчин в любое время дня и ночи.

Самый лучший, самый эфемерный способ строить дома, о котором я только слышал, — при помощи света. Фашисты много занимались такой «световой архитектурой». Когда строишь дом из света, идущего от внешних источников, его можно сделать каким угодно, а затем, когда он уже не нужен, просто выключаешь электричество — и он пропадет. Всякий раз, когда ему требовалось произнести речь, Гитлер нуждался в помещении и его архитекторы на скорую руку создавали для него эти «здания», иллюзорные строения, сплошь состоящие из световых эффектов, в которых он занимал такое огромное пространство.

Я уверен, что, когда мы научимся пользоваться голограммами, это будет просто потрясающе. С голограммами можно будет наконец на самом деле выбирать себе атмосферу. По телевизору показывают празднество, тебе хочется там побывать и, задействовав голограмму, ты там оказываешься. Можно будет наблюдать это празднество у себя дома в трехмерном виде, воображать, что ты тоже там, расхаживать между гостями. Появится возможность брать вечеринки напрокат. Или устроить так, чтобы любая знаменитость, кого сердце пожелает, присела рядом с тобой.

Мне нравится быть «на месте» в неправильном пространстве и «не на месте» в правильном пространстве. Однако и в том и в другом случае тебя начинают игнорировать, оплевывать, писать о тебе недоброжелательные статьи, нападать, забрасывать грязью, называть «карьеристом». И все же оказаться «на месте» в неправильном пространстве и «не на месте» в правильном пространстве бывает занимательно, всегда случается что-то смешное. Уж мне-то можно поверить, я ведь сделал карьеру на том, что всегда оказывался «на месте» в неправильном пространстве и «не на месте» в правильном. В этом я действительно очень хорошо разбираюсь.

Спокойные, уверенные в себе люди создают вокруг себя особую атмосферу и умеют держать дистанцию. У них правильное выражение глаз, они сидят себе спокойно и ни к кому не пристают. Некоторым это дается от природы, как правильное сочетание химических элементов, другие пытаются достичь такого состояния при помощи наркотиков. Они думают, что по-настоящему думают — о чем-то своем.

Энергия помогает забрать себе больше пространства, но, если бы у меня было больше энергии, чем это мне свойственно, я вряд ли захотел бы занять большее пространство — сидел бы в своей комнате и бесконечно наводил в ней порядок. То же можно сказать и про таблетки для похудения: они заставляют думать о мелочах, а когда думаешь о мелочах, то всегда наводишь порядок. Настоящая энергия заставляет носиться по пляжу и ходить колесом, даже если и не умеешь этого делать. Но энергия, полученная от таблеток для похудения, помогает тебе сужать пространство, потому что от них начинает хотеться переписывать адресные книжки, рассуждая при этом часами о том, как хорошо было бы побежать на пляж и походить там колесом. От таблеток для похудения хочется вытирать пыль и спускать ненужные вещи в унитаз.

В Нью-Йорке приходится много убираться, и когда уборка закончена, все выглядит «негрязным». В Европе люди тоже много убираются, но когда они заканчивают уборку, все выглядит не просто «негрязным» — оно чистое. И развлекаться в Европе гораздо проще, чем в Нью-Йорке. Открываешь себе двери в сад и подаешь еду на открытом воздухе, в окружении цветов и деревьев. В Нью-Йорке же все замысловато, многие вещи просто не получаются как надо. В Ев-

ропе даже простое чаепитие в садике за кухней кажется замечательным. В Нью-Йорке все сложно: если ресторан хорош, то еда может оказаться никуда не годной, если еда отменная, то освещение плохое, а если освещение пристойное, в помещении может оказаться душно.

У нью-йоркских ресторанов теперь новый подход — они привлекают не едой, они продают атмосферу. Их аргумент: «Как вы смеете говорить, что у нас еда никуда не годится, мы никогда и не говорили, что у нас хорошая кухня. У нас хорошая атмосфера». Они просекли, что на самом деле люди гонятся за тем, чтобы на пару часов сменить атмосферу. Так им и удается торговать своей атмосферой при минимуме какой бы то ни было еды. В самом скором времени, когда цены на продукты питания еще больше вырастут, они станут торговать одной только атмосферой. И если кто-то действительно голоден, он может прихватить свою собственную еду в ресторан, куда направляется обедать, потому что иначе, вместо того чтобы «идти обедать», он будет «идти дышать атмосферой».

Свою любимую ресторанную атмосферу я всегда нахожу в простой доброй американской забегаловке или даже в простом добром американском бистро. Старорежимный чопорный Schrafft's и добрый старый Chock Full O'Nuts — единственное, по чему я действительно испытываю ностальгию. О эти беззаботные дни в 40 — 50-х, когда я мог отправиться в Chocks съесть сэндвич из сливочного сырка на обсыпанной орешками булке с резаными финиками и ни о чем не тревожиться! Не важно, что и насколько быстро меняется в нашей жизни, единственная вещь, которая нам всегда останется нужна, — настоящая хорошая еда, только при этом условии мы узнаем, какие перемены нам грозят и насколько скоро.

Прогресс весьма важен и даже восхитителен — во всем, кроме еды.

Неприятно будет, если попросишь манго, а тебя спросят: «Что именно цвета манго вы хотите приобрести?»

Я ужасно люблю есть в одиночестве. Мне хотелось бы открыть сеть ресторанов, названных в честь моей особы «Эндиматами», — «ресторанов для тех, кто предпочитает одиночество». Чтобы можно было взять свой поднос и удалиться с ним в кабинку смотреть телевизор.

Изо всех атмосфер сегодня мне больше всего нравится атмосфера аэропортов. Если бы мне не приходилось все время думать о том, как самолеты взлетают и летят по воздуху, она стала бы для меня единственной, идеальной. В самолетах и в аэропортах мне нравится все — как там подают еду, тамошние туалеты, мятные пастилки, предлагаемые развлечения, особая манера делать объявления по громкоговорителю, конвейерные ленты, графическое оформление, цветовое решение, их самая надежная система безопасности, самые лучшие парфюмерные магазины, самые квалифицированные служащие, самый высокий оптимизм. Мне ужасно нравится, что, попав туда, уже не нужно думать, куда ты едешь, это делается помимо тебя, но мне никак не удается побороть ужасное ощущение, когда выглядываешь в иллюминатор, видишь облака и знаешь, что ты действительно тут, наверху. Атмосфера безупречна, но к идее полета я отношусь с некоторым сомнением. Думаю, я лично не создан, чтобы летать, но у меня запланировано столько поездок, что волей-неволей приходится жить этой воздушной жизнью. Я стремлюсь быть современным и моя нелюбовь к полетам сильно меня смущает, но я в полной мере компенсирую ее своей любовью к аэропортам и самолетам как таковым.

Самая лучшая атмосфера, какую только можно придумать, — это кинофильм, потому что на физическом уровне в нем три измерения, а на эмоциональном — два.

Перевод с английского Натальи Кигай

ЛЕОНИД ОБОЛЕНСКИЙ — ЛЕОНИД РЫМАРЕНКО

Стариком быть интересно

Леонид Оболенский родился в Арзамасе 21 января 1902 года, учился в гимназии, в гражданскую войну был в Красной Армии корреспондентом армейской газеты, поступил в Госкиношколу, учился у Гардина и Кулешова, снимался в первых фильмах Кулешова, работал звукорежиссером и звукооформителем на студии «Межрабпом», преподавал во ВГИКе. Воевал. В 1943 году, бежав из плена, скрылся в монастыре. В 1945 году арестован. В лагере поставил двадцать спектаклей. В 1952 году освобожден. С 1955-го по 1962 год работал режиссером научно-популярных фильмов на Свердловской киностудии.

О степени доверия Оболенскому студийного начальства можно судить по названию его первой режиссерской работы в Свердловске. Фильм назывался «Кроликовод».

В эти годы Оболенский подружился с моим дедом Леонидом Ивановичем Рымаренко. Художник по образованию, Рымаренко пришел в кино в 1933 году, в годы войны был награжден орденом Красной Звезды за учебные ленты для армии и флота. В 60-е годы вместе с женой Верой Волянской стал, как напишут потом киноэнциклопедии, основателем научной кинопублицистики в СССР.

В 1962 году затравленный властями Оболенский перебрался в Челябинск, потом в Миасс. Тогда-то два Леонида и стали переписываться. Уцелевшие письма — лишь бледная тень их блистательных разговоров, их ничем не омраченного содружества. Почему-то запомнилось, как Оболенский показывал это «со» руками. Он как-то особенно изящно сцеплял кисти своих тонких аристократических рук. Леонид Леонидович виртуозно владел жестом, мимикой, сценическим движением, он знал французский язык, латынь, был знатоком истории искусств и обладал манерами благородного человека XIX столетия. На съемках фильма Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» он был консультантом по дворянским манерам.

Мне не было двадцати, когда я увидел их вместе — дедушку, которому было семьдесят шесть, и Оболенского, которому было за восемьдесят. Помню, удивился: а ведь они моложе меня! Никто не мог так неутомимо говорить до утра, так радоваться аромату чая, книге, камню, подобранному на дороге...

Поразительно, но лучшее, самое творческое время их жизни пришлось на тот возраст, в котором обычно уходят на покой и обсуждают по преимуществу погоду, давление, болезни. В семьдесят семь лет Оболенский получил «Золотую нимфу» на фестивале в Монте-Карло за лучшую мужскую роль в фильме «На исходе лета», играл в фильме о Достоевском на пороге своего восьмидесятилетия. Рымаренко в семьдесят лет получил первую премию на Всесоюзном кинофестивале в Риге за фильм «Круг жизни», снятый в соавторстве с Верой Волянской. Последний фильм дедушка снимал в восемьдесят два года. В свои восемьдесят лет (в 1987 году) он писал в дневнике: «Дорвался,

наконец, к вершине!.. Хочу утешить себя и готов поверить тому, кто сегодня телеграфирует мне: «Еще не вечер!» Все зависит от силы воображения, силы нашей воли и веры в то, что мы делаем. Все, что мы делаем, должно получиться... Я верю: только от меня зависит, отправлюсь я в экспедицию добывать полезные метры или не отправлюсь. И пусть не качают сокрушенно головами медики. Я все равно улечу на сверхзвуковом лайнере и подтвержу еще раз, что два инфаркта — еще не предел. Я полечу не для того, чтобы утверждать какие-то пределы, а единственно, чтобы насладиться настоящим, земным, человеческим счастьем — работой».

Сотрудники РГАЛИ рассказывали, что, разбирая бумаги Оболенского, долго не могли понять, откуда среди них взялись письма некоего Л.Миокардовского какому-то И.Калекину. Рылись в справочниках, энциклопедиях...

Л.Миокардовский или Инфарктов-Миокардовский — так стал подписывать дедушка свои письма после первого инфаркта. Инвалид Инвалидыч Калекин или Леонид Инвалидыч — вторил ему Оболенский, оказавшись после тяжкой травмы в инвалидной коляске.

Это был их последний розыгрыш.

В ноябре 1991-го умер Леонид Леонидович. В марте 1996-го ушел мой дед.

Дмитрий Шеваров

Леонид Рымаренко и Леонид Оболенский. Свердловск, 1982

Миасс, 6 сентября 1974 года

Милый мой Леонид Иванович!

Твоя телеграмма была первой вестью от друзей в день, когда я вернулся из «чистилища» [...]. Таковым была для меня больница, в которой я «между небом и землей» промаялся добрых полтора месяца!

Очевидно, забыв, что мне семьдесят три, а не «тлидцать тли», я мужественно переносил на ногах воспаление легких, ездил в Москву на съемки, снимал сюжеты для ТВ у себя дома, пока не свалился. [...]

В больнице по моим ягодицам били из всех стволов (шприцев) пенициллином, как Жуков по Берлину. Воспаление победили и... на другой день я опух и отек от злейшей аллергии. Отравился пенициллином. [...]

Вылечили. Домой пришел на четвереньках, потерял пять кило в весе. Охрип. И вообще пришел в полную негодность.

Переписка Л Л Оболенского и Л И Рымаренко хранится в РГАЛИ (фонд 3088, опись 1, ед хр 193, 363)

Но, слава Богу, жив! Такой крепкий организм и так победоносно и упорно боролся он с медициной!

Теперь надо отдохнуть, чтобы голова стала что-либо соображать. И когда мой старческий интеллект придет в норму (в параметрах возраста, конечно), тогда напишу вам человеческое письмо. А пока что огромное спасибо, милые мои Рымаренки, за вашу дружбу и тревогу. Обещаю выздороветь! Вот.

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 11 сентября 1974 года

Дорогой Леонид Леонидович,

тороплюсь сообщить, что письмо твое получили и на душе малость полегчало — пожалуйста, будь здоров и не пугай нас. Если в чем нужда — дай знать! Мы весь сентябрь-октябрь в Свердловске (если не изменится сценарная ситуация). Собирай свои кило, поправляйся. Чуть было не вырвался к тебе на автомобиле Вот до чего ты довел!

Обнимаем.

ВЕЛИ[1]

Миасс, 15 сентября 1974 года

Дорогие мои! Ваше приглашение побывать у вас приемлю с благодарностью. Как тот «царь»:

Если только жив я буду,
то Свердловск я навещу,
У Рымаренко погощу.

Пока вы не уехали опять куда-нибудь за тридевять земель. Планирую поправку (транспортабельность) на конец Сентября и начало Октября.

Пока лежал в больнице, за окном у меня, минуя модерновые контуры города, за ближней рощей — долина реки. И каждый день, утром и вечером, когда «время движется», Рерих писал свои этюды. Озеро-зеркало отражает, что в небе. А в небе «Стрелы неба и копья земли» и «Вестники». [...]

«Пышное природы увяданье...» Всегда побуждающее к размышлениям. Особливо, когда цвета и запахи осени близки, не залиты асфальтом. Завершение цикла. И как верно было старое, допетровское «начало лета» — Сентябрь. Европейский Январь, «Святой Сильвестр», даже и тут — отторжение от естественного этого цикла! А как много их еще, таких «отторжений»...

Вот почему ваше дело, которое затеяли, благородно[2]. Любая попытка заставить человека оглянуться на истоки своего бытия — это возвращение к «сродности»...

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 11 декабря 1974 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Мы полагали, что ты по пути из Ленинграда на несколько дней притормозишь у нашей хаты [...] Благодарим за внимание и беспокойство. В Е улетает на съемку в Красноярск. Я собираюсь в Москву. [...] Какие планы на декабрь-январь?

Обнимаем.

Твои ВЕЛИ

---

[1] Подпись ВЕЛИ в письмах Рымаренко — аббревиатура, означающая «Вера Елисеевна — Леонид Рымаренко» Вера Елисеевна Волянская (в письмах — В Е , В) — режиссер Свердловской киностудии, жена Леонида Рымаренко

[2] Речь идет о замысле фильма «Круг жизни»

Миасс, 15 декабря 1974 года

Леонид!

Когда я слышу слова «зарублен» сценарий, фильм и вообще что-либо, рожденное напряжением человеческих творческих возможностей, — вспоминаю отрывок Вознесенского:

Была поэма,
как храм, в семь глав.
Теперь безгласна, как труп без глаз...

Тревожит судьба твоей умной головы, по которой намериваются бить оглоблей. [...]

А я — все впустую. Закончил консультации по фильму «Звезда пленительного счастья». Этот фильм очень симпатичен мне — так о декабристах не было. Делал Владимир Мотыль, в прошлом режиссер вашего ТЮЗа. Я его соблазнил на кино. [...] Теперь Мотыль, как джентльмен и добрый товарищ, не забывает меня. Вот и пригласил на интересную работу. Которая, к сожалению, кончилась.

Вчера смотрел «мою» премьеру по ТВ «Чисто английское убийство». Типично типажная роль старого лорда. Но, мне кажется, и поведение мое в этой роли вполне респектабельно. Пригодился для «благородных отцов». И то хорошо на старости лет! А сейчас — отдых. В зеркале — белые волосы. За окном — белый снег, белая роща...

(Физик и лирик на лыжах. Один говорит: «Какой чудесный цвет у снега!» А другой: «Что вы! Он белый!..» Пошли спорщики к Репину — дело было в Куоккале, — Репин работал, сердитый был. «Какой цвет у снега?» — спрашивают. «Не мешайте мне, — говорит. — Только не белый!..»)

Пламенный привет.

Леонид Оболенский

Миасс, 11 мая 1975 года

Дорогой Леонид!

Получил твою открытку и спешу ответить, что все твои эпистолы, фото и мысли, записанные на бумаге, — все получил и получаю. [...]

Жду вызова от Герасимова. Он предложил мне интересный эпизод в телефильме «Красное и черное». Епископ, в семинарии у которого учился Жюльен Сорель. Епископ — эстет и образован. Сцена с Сорелем наполовину идет на... латинском языке (!). Очевидно, выбор на меня пал, потому что я гимназист? Нас учили этому языку, «когда латынь из моды вышла ныне, но чтобы правду вам сказать, он знал довольно по латыни, чтоб эпиграфы разбирать...».

На этом уровне знал и я. И вот пригодилось старому пермскому гимназисту! Ездил на репетицию, на примерку великолепной сутаны, сейчас учу, зубрю...

Приду в себя, буду опять читать что-нибудь, кино смотреть. (Кстати, видел «Зеркало» Тарковского, когда ездил к Герасимову. Как и всегда у Тарковского, необычно, потому что это размышление средствами кинематографа. Сейчас это размышление о днях детства и юности. Вероятно, автобиографично. Хода картине не дали, видимо, по причинам того, что не поняли, о чем это он? И нужно ли? Пусть лежит на полке...)

Обнимаю. Привет Вере Елисеевне.

Твой Леонид Оболенский

Миасс, 19 января 1976 года

Дорогой мой Леонид! С Новым годом. Спасибо за поздравление. Всегда рад от тебя весточке. А долго не было. [...]

Я что-то, кажется, старею? И «давление» — раньше не знал, склероз (знал, но не замечал, теперь иногда «шутит» и мешает жить). Сейчас я в отпуске. Собирался было в Москву, «за сплетнями», да ягодицы тяжелыми стали (хотя и похудели). Да и «что нового покажет нам Москва? Вчера был бал, а завтра будет два».

Леонид Оболенский (слева) в фильме «Факт».1981

А вот в Свердловск, если ты до половины января дома, — я бы к тебе на денек, если не обременю. Напиши. Дома не сидится. Бываю в Челябе. Но если я загодя получу от тебя вызов на телефон — примчусь на почту — благо близко. [...]

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 21 апреля 1976 года

Дорогой ЛеоЛеонидович!

Прими наши поздравления. Да будет этот день светлым и радостным для Тебя. Обнимаю

Ле

P.S. Я ходил по «кругу жизни» и добрался (наконец!) до палаты № 26.

Миасс [весна 1977 года]

Дорогой мой Леонид Иванович!

Узнал, что Ваши «Круги жизни» закончены и добро оценены. Поздравляю. Но уже, как говорят, не «завидую белой завистью». Подходя на моих кругах к «финишной прямой», обнаруживаю полное отсутствие ваших могучих качеств.

Очень приятно, с возрастом, понять, что я уже не узнаю того, чего не узнал, не прочитаю толстых книг, которые не прочитал. И... не научусь доводить дело до конца, которое так и не довел.

(Лет пятьдесят тому Шкловский говорил обо мне: «подающий надежды». Так я их и «подавал» все полвека!)

Когда все это осознаешь, по старости, то испытываешь не столько сожаление, сколь облегчение! «Ну и ладно...»

Вообще стариком быть интересно.

Помните «точку Чернова» — великий металлург видел (глазами, без приборов), как остывающий слиток стали, проходя «цвета побежалости», перед тем как стать «вишневым», вспыхивает желтым. Неуловимое мгновение! У меня сейчас эта точка! Огонь. Снимаюсь в трех картинах! Вот ведь как «нужны седые волосы»! — Ну, надо же...

В Литве у Вабаласа (тоже кулешовца) в «Обмене»[3] по Трифонову... И еще в Литве, у Жебрюнаса[4], этакого литовского Бунюэля... О добре и зле. О земле.

[3] В фильме Р.Вабаласа «Обмен» (1977, вып. 1979) Л.Оболенский снимался в роли Диджюлиса.

[4] Речь идет о работе Л.Оболенского над ролью дедушки Шатаса в фильме А.Жебрюнаса «Ореховый хлеб» (1977, вып. 1979).

Леонид Рымаренко (слева) на съемках. 70-е годы
Фото из домашнего архива

О детях, корове и людях, не умеющих жить в мире. О детях, прикасающихся к добру.

Я — дед, крестьянин. У меня сыны пиликают на скрипке. А я играю на барабане. Корова любит музыку. Мы ей играем, и она лучше доится. Позавидовали... И ее купил злой человек и жадный. Но не музыкант. И корова перестала доиться. Он убил ее. Вот завязка. А дальше — как у Грина. «Все к лучшему в том лучшем из миров!» Лучшее — в детях.

В Ленинграде начинаю фильм у Шределя (который чтит меня как учителя). [...] «Чужая» — по Нагибину. (Не нужно бросать жен. Новая может оказаться «чужой». Но... можно. Одним словом, подумайте сами, любимые зрители.) Я в роли резонера, старика, видавшего виды... Все это интересно, хотя и утомительно.

А вот что особо интересно — это Литва. С ее трудолюбием, крестьянским упорством, любовью к земле и к истории своей, которая когда-то сверкнула и не состоялась. В фильме пою песню. Сначала думал — ни черта не пойму? И вдруг — зазвучало!

— Ант кольно буво ностатис бута...

«На холме дом поставил». Очень любят музыку. Она везде!.. В доме Чюрлёниса (каждое воскресенье) — тону с головой. [...] Итак, полнейший отдых глаза и души... Великолепен, пышен и чист лес. [...]

Вот такой мне подарок на старость лет... За что?..

Будьте здоровы, дорогие мои друзья. [...]

Ваш Л. Оболенский

Черкассы, 11 августа 1977 года

[...] Вот и я в ваших родных краях — на Украине. На Черкассщине, где «его поля необозримы, его стада неисчислимы». Только эти поля залиты кременчугским водохранилищем. [...] Люди хотели как лучше (себе) и не спросили у природы, как ей?

Купаюсь впервые в Днепре. [...] Как вы думаете, за что мне такое? Такой фестиваль ликов красавицы матушки, от Балтики, с ее европейской сединой, до задушевного Приднепровья! Ведь все это впервые за мои 75! Хотя и не люблю кино, но благодарю за подарки поездок. Куда только не заносило!..

Будьте здоровы, друзья мои.

Ваш Леонид Оболенский

Черкассы, 30 августа 1977 года

[...] Занятной вырисовывается роль в «Чужой». Это — я сам. И зовут меня Леонидом Леонидовичем. [...] И в фильме я на предмет поддержания «интеллигентных бесед» — то есть того самого «трепа», склонность к которому у меня обнаружилась к старости.

[...] При больших нагрузках нет времени ни читать, ни думать (да и читать — мешает учить тексты, да еще суконные!). Вот и живу серой актерской жизнью.

Товарищи говорят, что на экране выгляжу пристойно. И то хлеб. Партнеры требовательные («народные»). С ними нужно на уровне. Актерского опыта нет — есть возрастной. Выручает.

А «встречи с юностью» всегда огорчительны. Избегаю. Лучше — в еще неизведанное!

Твой Леонид Оболенский

Свердловск, 20 июня 1978 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Завтра вылетаю в Москву. Лелеял надежду увидать тебя там. Опечален, что встречи не будет. Побыть с тобой нужда смертельная. [...]

Мы недавно вернулись из Башкирии, где собираемся снимать фильм об изобразительном искусстве республики. Основы пристойной (сценария) пока нет. Ситуация стрессовая. [...] Писал тебе из Уфы. Отзовись!

Обнимаю сердечно.

Твои «уральцы»

Миасс [декабрь 1978 года]

Леонид Иванович!

В Новом году будь здоров и благополучен. Узнал, что ты был болен. Береги себя, друже. Ты же «столб» — мерка отсчета. Нам нельзя сдаваться. Поздравление мое и лучшие пожелания Вере Елисеевне. Еще раз — будьте все вы здоровы.

Л. Оболенский

Миасс, 5 января 1981 года

Леонид,

с Новым годом тебя и Веру Елисеевну. Шлю благие пожелания. Обещал написать, да так и не собрался, вызвали в Москву на досъемку «Менделеева»[5]. Да еще к тому же группа фильма задалась целью перевести меня в Москву.

Сколько хлопот и по «верхам» и по низу! Попал я в сети. И пока путался в них, обнаружил, какое количество непристойностей лежит на пути к Олимпу! А толпа, в суммарное поле которой я попал и был подавлен, травмировала душевно.

Отлеживаюсь дома в надежде, что вернется легкое дыхание и приемлемое для старца дружелюбное отношение к бытию.

Ваш Л. Оболенский

Миасс, 13 января 1982 года

Други мои!

[...] 21 января мне — 80 (!), и вот хороший подарок к такому «юбилею»: утвердили на роль князя Соколовского в «Подростке» Достоевского — пятисерийном фильме для ТВ[6].

---

[5] Речь идет о научно-популярном фильме «Вспоминая Менделеева», в котором Л Оболенский играл роль академика Коновалова

[6] «Подросток» (1983) — телефильм Е Ташкова

И еще подарок из Киева. От Ильенко, которого весьма ценю и знаком с ним. Это — «Легенда об Ольге, княгине»[7]. Высоко поэтическое, чудовое произведение! О времени, о том, как было и как сказано, пересказано. О людях совсем в ином ритме и ином мироощущении...

Мне там предложено быть древним волхвом... Существо на грани «есть он, а может быть — и нет», и условен, и реален. Жду утверждения сценария. Он в состоянии прохождения и просеивания по столам столоначальников.

В конце января буду в Свердловске. [...]

Обнимаю.

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 10 января 1982 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Поздравляем с приближающейся круглой цифирью, но 80 — это еще не дата! Вот когда будет 100 — мы обязательно приедем на торжества в Миассах Радуемся твоим новым творческим победам. Обнимаем сердечно.

Твои ВЕЛИ

P.S. А повидаться до зарезу надо..

Миасс [весна 1985 года]

Дорогой мой Леонид!

Когда-то моя мама сетовала на недомогание, а я предлагал ей выбор лекарств. Она отказывалась, говоря, что хворь ее неизлечима. Я добивался узнать, что же это за болезнь?

— Старость, — говорила она.

А не было ей и семидесяти.

Мне 83! И я понимаю теперь мать. Неизлечимая хворь — старость.

Но утешаюсь старинной испанской молитвой: «Боже, дай мне сил изменить то, что могу изменить. И дай мне мудрости отличить первое от второго!»

Следуя этой молитве, вспоминаю латышскую поговорку: «Далеко ли заяц может забежать в лес? До половины! Дальше он будет убегать из леса. В другую сторону».

Вот и сижу я посередине леса. И нет смысла бежать дальше.

Обнимаю тебя.

Леонид Оболенский

Свердловск, 22 июня 1985 года

ЛеоЛеонидыч, добрый день!

Такая информация: закончили короткометражку с трудной судьбой. Ждем приговора . Да будет тебе хорошо! Привет очагу! Обнимаем

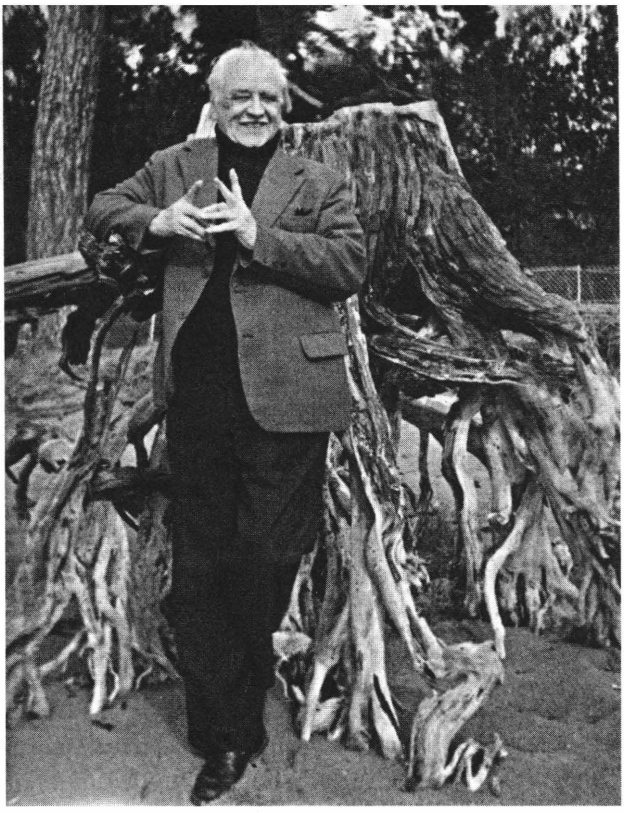
ВЕЛИ

Миасс, 25 декабря 1985 года

[...] Покойная Хохлова часто говорила обо мне, что я помесь склероза и легкомыслия. Это прелестно. Легкомыслие позволяет забывать о склерозе. Но [...] вещи стали почему-то тяжелее, путь до гастронома длиннее, и ночь длиннее.

Но все это не по Толстому, а по Тургеневу: «Я и не подозревал, что старость это так прелестно!..» Он прав. А в данном случае — торможение излишней суетливости. [...]

[7] «Легенда о княгине Ольге» (1983) — фильм Ю Ильенко



Леонид Рымаренко. Пицунда, начало 80-х годов
Фото В.Волянской

В Одессе снялся в фильме «Профессия — синьор из общества»[8]. Итальянская комедия. Я в эпизоде, но в ансамбле чудесных актеров: Софико Чиаурели, Ширвиндт, Удовиченко и Гринько!

Ваш Леонид Оболенский

Миасс [конец января 1986 года]

Вера Елисеевна, Леонид!

[...] Таким теплом из детства вы меня так щедро одарили! И совпадение: я был у вас в Сочельник и на Рождество — «когда солнце повернуло на юг».

Была даже елка. Вино за столом и дружеская беседа. Полный покой, как из детства, тепло гостеприимного дома. Это все сегодня так дорого!

Я говорил, что впервые ощутил возраст [...]. Трудности и удачи в прошлом — по морщинам. Удачи их не прочерчивают (и не стирают). А отрезок впереди не ясен и не так уж долог. [...] «Новый год» стоит как вешка. Чтобы остановиться, вспомнить прошлое. [...] Эти дни вы мне дали возможность провести без пустяковой суматохи, подарив своим родственным вниманием.

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 16 января 1986 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Поздравляем с наступающим всенародным праздником — днем твоего рождения! Восточные астрологи утверждают, что люди, рожденные в 1902 году, об-

[8] Речь идет о фильме В Шиловского, вышедшем под названием «Миллион в брачной корзине»

ладают характером «властителя джунглей»! Они отважны, настойчивы, способны на глубокие размышления, сильную любовь... Сердечно обнимаем. С глубоким уважением

семья Инфаркт-Миокардовского

Миасс, 20 апреля 1986 года

Милый мой Леонид!

В чем-то мы с тобой «синхронны». Не только в мыслях, но и в ударах сердца. И тогда, когда «не смешно» [...], у меня злейший приступ стенокардии, по-старому «грудной жабы». Доктор А.П.Чехов точно определил, для своего времени — открыл, патологию этой жабы. Склероз злейший! Когда даже маленькие волнения или тревога — сейчас же пульс 80, 90! Словно бежал стометровку. А это мозг встревожен малостью. Просит кровушки со свежим кислородом...

Не «хожу» по дому, а «передвигаюсь» с палкой в руке, а иной раз и за стенку держась. Вне дома — выход через улицу — за молоком и хлебом. И этот «груз» уже кажется тяжелым.

Но благодарен судьбе за то, что спрятала она меня в лесном и озерном заповеднике. [...] Береги сердце, Леонидушка! Будь здоров. Шлю весенние поздравления со всем, что весной. Тебе и Вере Елисеевне.

Леонид Оболенский

Посылаю письмо с оказией. А то перед Маем оно может идти [...] идти! — очень долго. Это один из очередных «провалов». (На почтовых, до Екатеринбурга, шли быстрее.)

Леонид Оболенский в своей миасской квартире. 70-е годы
Фото Ю.Истратова

Свердловск, 20 октября 1986 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч,

много раз пытались дозвониться к тебе — «телефон не отвечает». Наконец, через соседку удалось узнать, что тебя в хате нет — что ты в больнице с перебитыми конечностями [...] и что Ирина[9] с тобой (поэтому телефон не отвечает) Мы в полном неведении Подайте голос! Выздоравливай скорей!

Обнимаем.

Твои ВЕЛИ

Миасс, 24 октября 1986 года

Дорогой мой Леонид. Меня нет дома. [...] Потому что я в больнице, Ирина рядом со мной. Судьба решилась более капитально «остановить» мое движение в кино, чем «запрет». Она (судьба) предложила мне упасть на гладком месте и сломать шейку бедра (!). Месяц я лежал «биологическим бревном». Вне времени и в пространстве боли. Сейчас чуть лучше. Стал вставать и стоять на костылях, минуту-две. [...] Теперь нужно собрать все силы, чтобы пойти на костылях. [...] Биологическое бревно осознало, что меня зовут Леонидом и надо встать и ходить.

Другого в голове нет. И ничего не нужно. Ни читать, ни писать, ни думать.

Только встать.

И тогда уже искать что-нибудь «сидячее», чтобы руки занять, и «полставки» подработать к пенсии.

Вот так распорядилась судьба: «к финишу» вместо ленточки и оваций трибун — скользкий паркет ДК «Прометей»[10].

Твой Леонид («биологическое бревно»)

Береги сердце.

Миасс, 26 декабря 1986 года

Леонид Иванович, милый!

О том, что случилось после того, как я побежал за телегой, с ездовым, который гнал лошадь, увозя аппаратуру, порученную мне. Я остановил его, дважды выстрелив в воздух, он спрыгнул на ходу. [...] Снова огонь. Я с бесполезной польской винтовкой. [...] Рядом два немца, один с автоматом... Обо всем этом и о том, что было дальше, — лучше и точнее написано в следственном и судебном деле Военного Трибунала в Кишиневе. Это документ, с которым я согласен. Кроме одной формулировки: «нанялся солдатом в ветеринарную роту». Пленных не нанимают, а их либо пристреливают, либо тумаком отправляют на черную работу. Мне дали в руки не оружие, а лопату и вилы (после второго побега) и послали в барак к чесоточным лошадям. Тогда я сбежал окончательно. Это было уже в Молдавии. А по первому разу встретил из наших только Аронсона, художника, и Александра Круга, медика. Делал перевязки нашим раненым. (Я помогал доставить их в этот «медпункт».)

Немцы пленные, которые строили жилой район ЧТЗ в Челябинске, вряд ли они «нанимались» в строители? А вот эта формулировка в протоколе и на суде — статья 54 «а» Украинского УК. Приговор — высшая мера. Зачитано [...] и далее — «заменить заключением в испр. трудовой лагерь сроком на 10 лет». Я отбыл 7, с зачетом дней высоких показателей в работе. В Заполярье, на строительстве железной дороги.

Освобожден в 1951 году. Работал (выбрал место жительства) в Минусинске, в театре, в качестве осветителя, совмещая — художником, актером и режиссером.

Вскоре, по амнистии (таким, как я), вернулся в Москву, во ВГИК. Унылая

---

[9] Ирина Оболенская — жена Л Л Оболенского

[10] В ДК «Прометей» города Миасса Оболенский долгие годы руководил любительской киностудией

картина. Эйзенштейна нет. Кулешов болен. Просил Министерство культуры направить на производство на периферию. Выбрал Свердловск.

Вот и все.

Подозреваю, что Вас интересует эта сторона моей биографии в связи с желанием восстановить истинную причину моего «запрета»[11]. Милый мой Леонид Иванович! В этом нет нужды. Добрая судьба подарила мне неподвижность как раз вовремя. Мне не перед кем оправдываться или просить прощения. У меня нет вины перед совестью моей — главным Судьей. [...] Надо понять еще, что мне вот-вот 85. Меня устраивает покой. А тем, кому я нужен советом или справкой, творческой помощью, я служу моей памятью и добрым словом. [...] (Часто попадая в роль Сковороды[12]!)

А попытки восстановления истины, судя по прессе, для страдающей стороны кончаются преждевременным инфарктом. В этом, естественно, у меня нет нужды! Есть только долг — это отдать Ирине то, что недодало ей образование (усредненное) и осветить высшее — целенаправленностью, а не «корочкой». В отношениях с юным другом есть, видимо, долг несвершившегося отцовства.

Я очень счастлив и свободен. Светло на душе. Зачем же заглядывать в темные углы или считать рубцы от побоев на спине?.. Они меня уже не тревожат. Не вспоминаю. [...] Благодарен судьбе, подарившей мне возможность [...] отдачи себя «из рук в руки» (об этом сейчас говорят — «от сердца к сердцу»). И не надо испытывать эту судьбу, а то еще обидится?

Мой большой архив, сохраненный Вами и Надей Ромашовой, передал другу, писателю[13]. В тайной надежде, что когда-нибудь вместе с ним накопленное пойдет в ЦГАЛИ.

Вот и все обо мне. Спасибо тебе за внимание ко мне.

Твой Инвалид Инвалидыч

Миасс [январь 1987 года]

Милый мой Леонид!

После долгого лежания, сидения, ползания по комнате прихожу к выводу о возможности полного одурения. Ведь былой шустрости не вернуть! А голова еще свежа, еще, может быть, пригодится?

И пришла «мысля» — добиваться обмена квартиры на Свердловск. Общение с друзьями (помню, как к тебе проехать и пройти!). А на наш городок меняют...

Будь здоров. Целую руку Вере Елисеевне.

Твой Инвалид Инвалидыч

Миасс, 24 августа 1987 года

Милый мой Леонид Иванович. Сетовать на телефон не приходится, если уж на участке Аша — Челябинск — Уфа не было на селе телефона, чтобы позвонить о тревожном состоянии, открытом большом количестве «продукта», в результа-

---

[11] Л Рымаренко, пытаясь помочь Л Оболенскому с переездом в Свердловск, обращался к руководству Свердловской киностудии и местного отделения Союза кинематографистов Но начальство, особенно партийное, по-прежнему относилось к Оболенскому с подозрением, отказывая в помощи, ссылалось на «темные пятна» в биографии, на старые сплетни и оговоры Их устраивал Оболенский как «живая легенда» Появления старого актера в Свердловске они боялись, опасаясь его обаяния, притягательности, его авторитета С появлением Оболенского местным киноклассикам пришлось бы потесниться
Леониду Рымаренко на протяжении многих лет хотелось переломить это несправедливое отношение к другу Чтобы усилить свою позицию как «общественного защитника», он попросил Оболенского написать ему подробно об обстоятельствах, при которых тот попал в плен, а потом в лагерь Это письмо Леонида Ивановича не сохранилось, но, к счастью, в его архиве бережно, в отдельном пакете, отмеченном тремя восклицательными знаками, сохранился ответ Оболенского Он написан сразу после выхода Леонида Леонидовича из больницы, когда необыкновенно динамичный, часто даже экспрессивный Оболенский оказался прикован к инвалидной коляске и о переезде в другой город уже не могло быть и речи

[12] Имеется в виду украинский философ Григорий Сковорода (1722 — 1794)

[13] А.Комлев — поэт, переводчик

те чего сгорело полтысячи людей и полтысячи в больницах. Так что — не в моем проводе или аппарате беда. [...]

А вот о себе. Приезжали ленинградцы, «Научфильм», снимать и записывать «уходящий объект»[14]. Даже вынесли меня на руках на натуру и посадили в кресло- «катушку». [...] Из чего заключаю, что обречен на неподвижность, хотя и не парализован. [...]

Мне прибавили к пенсии 40 копеек.

Твой Леонид Инвалидыч

Миасс, 2 января 1988 года

С годами бегу от шумных новогодних встреч, а дома в полночь поднимаю бокал за друзей, за близких, за тех, кто помнит меня. От этого — тепло! Полна комната людей!..

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск, 3 июня 1989 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Повторяю вопрос, который ты не услышал по телефону (односторонняя связь бессмысленна и утомительна [...]: надо знать, почему тебе удобнее быть на учете в московском отделении Союза? Если бы ты был в Свердл[ловском] отделении, наверное, легче было бы оказывать содействие во всех твоих делах. Пожалуйста, напиши мне, в чем у тебя неотложная нужда?

Наш простой затянулся — сценарий (по нашей заявке) появился с большим опозданием и совсем, совсем неудовлетворительный, вызвали автора для «мирной беседы»

Угнетает мощный поток информации . Угнетает беспомощность — я не могу уберечь себя и близких от нитратов, я не могу, не умею затыкать озоновые дыры, чтобы спасти человечество [ ]

Обнимаю

Твой Л.Миокардовский

P.S. Оболенский из Л[енингра]да, предложивший себя в президенты, не из твоего славного рода?

Миасс, 18 февраля 1990 года

Дорогой Леонид Иванович!

Я думал, что, по инвалидности осев плотно в кресло, уже простился с кино. (Только для местного ТВ забавен как некий «уходящий объект».) И вдруг словно с неба упало это самое кино! Группа во всеоружии съемочном, во главе с режиссером Александром Косачевым и оператором Олегом Згуриди, явилась в Миасс! Понадобился для диалога с ведущим в фильме о Достоевском!..

И я три дня импровизировал, своим текстом, без сценария! Говорил не как литературовед, а как персонаж фильма — экранизации «Подростка». [...]

Ваш Леонид Инвалидыч Оболенский

Свердловск, 31 июля 1990 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Рады были слышать твой бодрый голос. [...] Плохо, конечно, когда слабеют ноги, но как здорово, что не отказывает голова — светла и крепка! (Дай тебе Бог еще на одно столетие!)

[14] Речь идет о съемках документального фильма Ю Захарова «Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский» (1990)

Потрясающая новость. мы, с опозданием более чем на 20 лет, оставили экспедиции, кинематографические радости и печали. Побудил нас к этому не столько здравый смысл, а третий инфаркт в нашей хате. [.]

Сердечно обнимаем, нежно лобзаем.

Твои ВЛ

Что у тебя нового, «задыхающего»?

Свердловск, 20 октября 1990

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

За непослушание я жестоко наказан. [..] Только вернулся из больничных застенков. Начинаю с нуля — учусь ходить! Теперь у меня все еще впереди! (Светлое будущее...) Несколько дней на смертельном одре впечатляют весьма!..

Как хорошо, что в наше сегодняшнее смутное время одесситы не потеряли чувство юмора, он продлевает жизнь.

Не звоню — медики еще не разрешают. Кто приезжает слушать, снимать тебя?

Твой Л.Миокардовский

Миасс, 30 октября 1990 года

Дорогой мой Леонид Иванович!

У меня тоже событие, знаменательное для возраста, когда уже ничего не ждешь, мечтаешь только — как бы полегче встать с упором на «катушку» и пройти 15 шагов до кухни...

И вдруг, 21-го рано утром, Ирина получает телеграмму и не может ее прочитать! Написана латинским шрифтом. [...] Из Швейцарии! «...международном фестивале документальных фильмов в Нионе... Гран-при за фильм «Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский». Поздравляем, режиссер Захаров».

— Меня за то, что я объект, или Захарова?..

И еще я понял, что после «уходящих» вместе со временем года наступает новое время года, не менее приятное, чем то, что прошло!

И повеселев по этому поводу, я блаженно развалился в кресле, из которого не вылезаю! И еще надеюсь, что он, режиссер, все-таки уважит — привезет мне (в смысле — Ирине) плитку швейцарского шоколада...

Ваш Леонид Оболенский

Свердловск [ноябрь 1990 года]

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Еще и еще раз поздравляем тебя с победой в Швейцарии — Гран-при «уходящему объекту Л.Оболенскому», как это здорово! Да продлится жизнь драгоценного «уходящего объекта» еще на многие лета, на радость и утешение нам, Отечеству на славу!

Сердечно обнимаем

Твои ЛВ

Свердловск, 19 марта 1991 года

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

На днях видели тебя на экране телика — шлем привет! После награждения заморским фаэтоном[15] ты совсем зазнался — нет ни слова, ни полслова [ ] Ты — злодей!

Обнимаем

Л.Миокардовский

[15] Авторы фильма «Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский» подарили Леониду Леонидовичу инвалидную коляску импортного производства

Миасс, 5 апреля 1991 года

Дорогой мой Леонид Иванович!

Вы упрекаете меня в молчании, а оно сейчас — основное мое занятие, когда все «выговорено» и добрая судьба сломала мне ногу, приковала к креслу. Прекрасная жизнь?.. А ведь жить настоящей красивой жизнью — это творить. Непременно! И оценивать то, что сделал, а не то, что намеревался сделать. [...] Делать надо себя. В моих интимных открытиях, и ими делиться с другими, снова получая новое и новое. И творить, в частности, — это не «вкалывать». А в посильном делании добра. Помощи. [...]

Так вот, сидя в кресле три года и имея возможность, держась за «каталку», дойти до кухни или туалета, — весь мой «простор». Беседа? Постепенно «друзья» разошлись... У них [...] «садовые участки», где выращивается все, вплоть до коровы. [...]

И еще: взрослые друзья отсеялись совсем. Я им более не интересен, и в огородном деле профан. И фотографией не занимаюсь. Но [...] ко мне стали приходить дети постаревших. Студенты, заканчивающие и закончившие «высшее» техническое. Инженеры, недовольные отцами: «У них вся правда, если ее можно сосчитать на линейке или компьютере... А мы хотим знать, зачем все? И что дальше... нет не в перестройке! Куда шире — во вселенной!» И молодые люди идут с философией, самой глубинной [...] и несут ко мне молчавших русских философов[16], индусское Евангелие «Бхангават Гита».

А я им предлагаю Аристотеля — этику. А художникам — эстетику его же. Это не менее чем откровение религиозных посланий Индии. [...] Несут молодые люди Вернадского. [...] Молодежь поражается, почему я все это воспринимаю не «взрывно». «Ведь это все прямо — вот как ново и нужно!»

Да потому, что учился я в «гимназии типа александровского лицея». Языки знаю, включая латынь. И историю читал по Ключевскому, а экзамены сдавал по Платонову.

Так что молодые люди не только радуются «на корчах рок-музыки». (Есть и такие, которые, собравшись в симфонический оркестр, в поисках базы [...] вдруг получили ее — в Испании! 35 квартир и репетиционный зал русскому оркестру симфоническому! Гарантирует король. Видимо, у него музыкальный слух и вкус?..[17])

Я не король испанский, а обычный сынок русского интеллигента да еще участник гражданской и Отечественной и сибирской «школы трудовой» — радуюсь и посильно помогаю молодым людям. [...] Так что не обижайся, Леонид, на молчание. И сидячему нет покоя!

Ваш Инвалид Инвалидыч

Свердловск [осень 1991 года]

Дорогой ЛеоЛеонидыч!

Приветствую тебя из больничных застенков — отбываю наказание (за плохое поведение). Вынашиваю план побега...

Обнимаю сердечно. Будь здоров и благополучен.

Л

Публикация и примечания Д.Шеварова

[16] Книги П Флоренского, В Розанова, С Булгакова и других русских мыслителей тогда только стали доходить до уральской глубинки

[17] Речь идет о «Виртуозах Москвы» В Спивакова

ЛИЛИАННА ЛУНГИНА

Семен Одиночество*

Семен и Лилианна Лунгины. Начало 60-х годов

Перед вами удивительный документ. Объяснение в любви. К сожалению, посмертное.

Правда, скажем себе честно, иначе бы мы его никогда не прочитали. В поколении, к которому принадлежал Семен Львович Лунгин, один из лучших наших кинодраматургов, и его жена Лилианна Зиновьевна[1], было не принято говорить в открытую о своих чувствах. Тем более публично.

Душевное целомудрие — прекрасное и печальное свойство.

Спасибо режиссеру Олегу Дорману, который уговорил Лилю дать ему интервью перед камерой и записал несколько видеокассет этого многочасового разговора. В прошлом году он и оператор Вадим Юсов больше недели ежедневно снимали ее, уже немолодую и после смерти мужа разом как-то уставшую, но все еще открытую своим бесчисленным друзьям, знакомым и просто первым встречным. И она рассказывала о времени, о людях, которых знала, и, конечно, о главном человеке своей жизни — Симе Лунгине.

Теперь ее тоже нет с нами. Она умерла в январе 98-го, ровно через два года после смерти мужа. Он тоже ушел в январе.

Когда на сороковой день после ее кончины Олег Дорман поставил на магнитофон кассету с записью этого фрагмента из Лилиного монолога, за столом все плакали, даже молодые друзья ее сыновей. И не только потому, что невыносимо слышать, когда человека уже нет, его живой голос со знакомыми интонациями, но и потому, что трудно не отозваться на это великое чувство любви.

Л.Голубкина

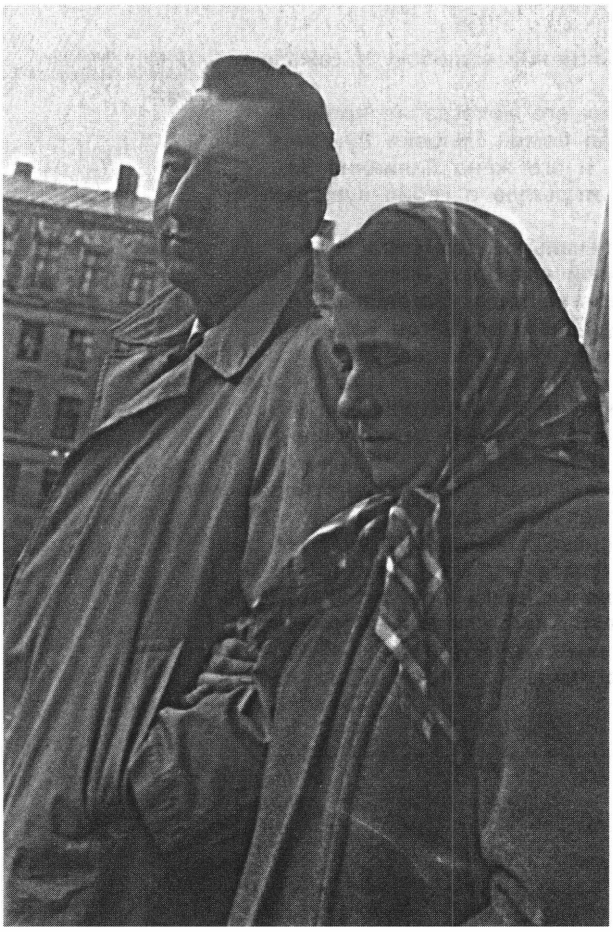
---

*Открыть секрет,
Как мое отчество,
Когда вас нет?
Семен Одиночество

(См Л у н г и н С Тени на асфальте — «Искусство кино», 1997, № 1)

[1] Лилианна Зиновьевна Лунгина была известным переводчиком с немецкого, французского, шведского Она переводила Генриха Белля, Бориса Виана, Кнута Гамсуна На ее переводах «Малыша и Карлсона», «Пеппи — Длинный Чулок» выросли многие поколения наших детей

Семен и Лилианна Лунгины. Москва, конец 40-х годов



Есть такая легенда, что старые мастера, мастера высокого Возрождения, делали всегда две камеи и что настоящие камеи, которые резались из самой дорогой слоновой кости, делались всегда парными. А потом пускались по свету, продавались в разные стороны. И если они встречались в одних руках, то это был залог счастья. И у нас с Симой было чувство, что мы две камеи, пущенные по свету в разные стороны, — и вот встретились. И это счастье и есть наше счастье. Потому что любовь, счастливые браки... — я их знаю немного. К сожалению, больше вокруг себя я вижу, не скажу несчастных, но трудных браков. Но знаю и счастливые. В очень счастливом браке живут наши очень близкие и любимые друзья Золотухины. Боря Левинсон и Галя. Это все счастливые браки. Но как бы сказать? Эти счастливые браки — серьезные. А наш брак был счастливый-несерьезный. Легкий, веселый, невесомый. Он был радостный в каждый момент. Общая игра, ощущение праздника... Будней не было. При том, что были суровейшие дни и не было ни гроша и все прочее, — будней все равно не было. Это Сима такой удивительный был человек. Он был очень талантлив и как драматург, и как режиссер, хотя здесь ему не удалось, к сожалению, развернуться. Но я думаю, что наиболее талантлив он был в жизни. Он был жизненно талантлив, если можно так сказать. Он умел любить жизнь и превращать ее во что-то волшебное. Она начинала, как ограненный алмаз, сверкать всеми лучами. И вот такую жизнь мы прожили сорок девять лет, причем с каждым годом чувство того невероятного, что нам досталось, не только не уменьшалось, а увеличивалось. Такого брака я не встречала ни у кого: чтобы он был не только глубокий и серьезный, но радостный и веселый. В последнюю нашу поездку в Париж, когда я выходила за хлебом, Сима всегда шел со мной. Я говорила: «Ну чего ты идешь, я ведь через пятнадцать минут, через десять минут приду, я иду на угол купить батончик французский». А он отвечал: «А кто знает, сколько нам еще ходить вместе? Ведь веселее пойти вместе».

Вот это «веселее». И действительно, веселее пойти вместе.

Это слово «веселее» было еще очень живым в устах Вики Некрасова. Когда он

Запись по фильму **«Подстрочник»**.
Режиссер О Дорман, оператор В Юсов, продюсер М Аронов Студия «Софир-Союзрекламфильм»

хотел кого-то похвалить и выразить свою приязнь, он говорил: «Мне с ним весело», «Мне с ним легко и весело». Он тоже был из этой породы людей, которые любили веселье и легкость. И поэтому был так невероятно привязан к Симе. Они как-то удивительно общались. Валяли дурака, все время что-то разыгрывали, надували мышцы перед зеркалом, показывая, какие они атлеты... Шла игра. Вика очень артистичен, и Сима. Я совсем не артистична, но они втягивали меня в эту игру. То мы были французскими графами, то итальянскими безработными. Когда приезжали во Францию и почти все время проводили с Викой — играли. Шла игра. И эта игра, наложенная на жесткую беспощадную нашу жизнь, создавала какое-то совершенно особое, экзистенциальное — скажем ученое слово — ощущение исключительной заполненности. У меня ощущение от прожитой жизни, что там сантиметрика, миллиметрика пустого не было. Все было наполнено чувствами, мыслями, делами. Содержанием. Хотя я знаю, многие люди думают, что жизнь очень часто пуста.

Меня восхищало в Симе его умение видеть. Любая вещь под его взглядом както оживала. Никогда не забуду, как мы в первый раз приехали в Вильнюс. Там возле вокзала есть большая церковь из красного кирпича. Мы сошли с поезда и увидели это чудо. Она действительно очень красивая. Готика. И вдруг Сима — он был человеком вдохновения, вдохновенного устного слова, — вдруг он так разобрал ее строение, так увлек меня ее божественным устремлением, так показал, что она именно ведет к Богу и как ведет... Это была такая мистическая импровизация, что я была ошеломлена. Мы уже жили много лет, я прекрасно знала этот Симин дар войти в такое состояние... Мы пришли в гостиницу, я говорю: «Сима, запиши. Запиши, это потрясающая будет статья». Он отвечает: «Не помню. Я ничего не помню, что я говорил». И это правда. Того, что ему являлось в эти минуты импровизации, он потом не помнил. Мандельштам писал, что ему стихи будто кто-то нашептывает. И Сима говорил: «У меня такое чувство, когда я вдруг какую-то вещь могу раскрыть. Я как будто слышу голос».

Это не запоминалось. И это не фиксировалось. И, конечно, я виновата. Я виновата очень... Я по отношению к Симе страшно виновата... Хотя мы прожили замечательную, радостную, веселую жизнь — я виновата. Я не записывала за ним, я не берегла те бумажки, на которых он писал — всегда на клочках, никогда ни записной книжки, ничего. Тысячи клочков бумаги, которые, в основном, все терялись. И сейчас ищу — ничего не могу найти. Потеряно много замечательных кусков прозы. Мне надо было за ним записывать. То, что являлось ему в минуты импровизации.

А еще он был исключительной деликатности человек. Я таких деликатных людей не встречала. Он больше всего старался никого не затруднять, никому не быть в тягость и совершенно одинаково относился и к самым высокостоящим людям и,

Семен и Лилианна Лунгины Париж, начало 90-х годов

например, к Мотиной[2] родне в деревне Лукьяново Сасовского округа. Он отбирал темы попроще, но разговаривал с таким же уважением, так же щадя, обходя какие-то тяжелые, больные вопросы... Это всегда меня удивляло, и я немножко научилась этому от него. От рождения во мне было гораздо больше высокомерия, я считала себя такой французской штучкой[3], умной девочкой. Мне все говорили: умная, умная, — я столько раз это слышала, что подумала: может, вправду умная? А вот Сима как-то дал мне пример, урок: «Нельзя об этом думать, это вообще тебя не касается, это других касается — умная ты или глупая. А каждый человек, любой, стоит внимательного отношения». Сима склонялся к людям, как к цветам склоняются те, кто любит цветы, зная, что самый жалкий полевой цветок имеет свою прелесть, свой аромат, свою архитектонику. Вот так Сима склонялся над людьми. И это меня учило — и поражало, и пленяло каждый раз. Он вообще любил людей. Это была общая позиция по отношению к новому человеку. В общем он обладал теми качествами, которые мне больше всего нравятся: удивительной фантазией, способностью увидеть все в волшебном свете и бережливым вниманием к ближнему. Ко всем.

Я видела, как хорошие люди в хороших семьях спорят, ругаются из-за того, кому пойти поставить чайник. У нас спор шел только в обратном смысле: каждый хотел пойти поставить чайник. Ругались из-за того, что каждый хотел все взять на себя. Когда твой спутник хочет взять на себя больше, то тебе хочется взять еще больше. Здесь интересный механизм, я его проследила. Тут обратная связь. И мы вырывали из рук друг у друга домашние дела, неприятные поручения, трудные задачи: все это каждый хотел сделать за другого. Сима, конечно, окружил меня таким облаком невероятной любви, изолировав от мира в его самых грубых проявлениях, что теперь, когда облака не стало, мне очень трудно жить. Мне прежде всего скучно жить без него, но еще я столкнулась с миром, которого не знала, не ощущала кожей, потому что между мной и этим миром было облако любви, оно все амортизировало и, конечно, превратило мою жизнь в сказочную, нереальную.

Теперь я знаю, что было неправильно в нашей жизни. Мы слишком много были с людьми. Это отчасти по моей вине. У меня, к сожалению, очень общительный характер. Мы всегда были в обществе. Когда подрос Павлик[4], нас всегда сопровождали четверо его товарищей, куда бы мы ни поехали: летом в горы, зимой на лыжах. На байдарках ходили каждый год, всегда в сопровождении сонма ребят. Мы слишком мало были с Симой вместе. То есть вместе все время, но мало вдвоем. Недостаточно.

Февраль 1997 года

Публикация О.Дормана

---

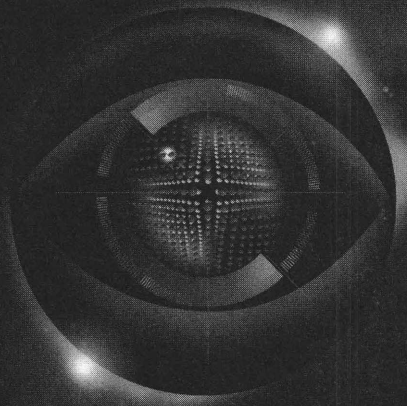
[2] Мотя — няня, почти сорок лет, до самой своей смерти, жившая в семье Лунгиных «Очень скоро (в начале 50-х годов — Ред) Мотя стала главным человеком в доме Она смотрела за детьми, стирала, готовила, убирала Я говорила ей «Ты слишком много работаешь», — а она отвечала «Так кто ж, как не я, это все переделает?» И в самом деле, у меня были уроки, переводы, иногда приходилось просиживать ночами до утра Но ее преданность нашему семейству означала еще и право судить обо всем, что бы мы ни делали Она признавала только родственные связи и всех, кто не был нам родней, считала чужаками За нас же, и особенно за маленького Павлика, готова была броситься в огонь Когда Сима остался без работы, Мотя отказалась брать с нас деньги Она яростно защищала наши интересы и наше имущество и страшно ругала за расточительный образ жизни Однажды, когда нам пришлось продать что-то из мебели или картин, она сказала Павлику «Твои родители швыряют деньги на ветер, только и думают, как бы друзьям своим угодить, а друзья-то разоряют дом Кончится тем, что мы с тобой пойдем по миру Будем обивать пороги и просить милостыньку, а постучимся в дверь к этим их друзьям — они нам черствой корки не подадут!»

Мотя терпеть не могла наших друзей, как будто они отнимали у нее какую-то часть нашего хорошего отношения Исключение она делала только для Ильи Нусинова, соавтора Симы по сценариям и театральным пьесам Но и тут не могла удержаться и недовольно ворчала Сима то лежал растянувшись на диване, то вскакивал и разыгрывал в лицах только что сочиненные и часто очень смешные сцены, и они с Ильей закатывались смехом Мотя возмущалась «Люди работают серьезно, а эти один вообще валяется, да оба знай себе хохочут, и это у них называется работой! Ну, Илья еще ладно, тот хоть на машинке печатает, но наш-то, наш! Нет, Лилианна Зиновьевна, говорите что хотите, лодырь он — лодырь да и все!» Она не выносила, когда мы с Симой в ее присутствии говорили друг другу ласковые слова или как-нибудь выражали свою любовь «Никак не повзрослеете, все целуетесь да милуетесь — взрослые люди так себя не ведут Это жениху с невестой пристало шуры-муры разводить, а вы уж столько лет женатые — стыдно! Глаза б мои не глядели!» (Л у н г и н а Л Московские сезоны Париж, 1990 Перевод с французского Н Мавлевич)

[3] До четырнадцати лет Лилианна Зиновьевна Лунгина жила во Франции

[4] Павел Лунгин — старший сын Лунгиных, режиссер

ВПЕРВЫЕ НА ОДНОЙ ПЛОЩАДКЕ В САМОЕ ЭФФЕКТИВНОЕ ДЛЯ БИЗНЕСА ВРЕМЯ ПРОХОДЯТ ДВЕ БЛИЗКИХ ПО ТЕМАТИКЕ ВЫСТАВКИ "ТЕЛЕ-, КИНО-, РАДИОТЕХНОЛОГИИ'98" И "ШОУ-ОБОРУДОВАНИЕ'98".



20-24 ОКТЯБРЯ 1998 ГОДА

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР "СОКОЛЬНИКИ"

ТЕЛЕ-, КИНО-, РАДИОТЕХНОЛОГИИ'98

ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
ЗВУКОЗАПИСЬ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ РАДИОПРОИЗВОДСТВА
АКСЕССУАРЫ
ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА
КАМЕРЫ, ЛИНЗЫ, АКСЕССУАРЫ
УСЛУГИ ВЕЩАНИЯ
ПЕРЕДАЮЩЕЕ ВЕЩАТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
АУДИО- И ВИДЕОЗАПИСЬ, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ
МУЛЬТИМЕДИА
КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА И АНИМАЦИЯ
СИСТЕМЫ ВИДЕОМОНТАЖА
СПУТНИКОВАЯ И КАБЕЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ ВИДЕОПРОИЗВОДСТВА
РАДИОАВТОМАТИЗАЦИЯ
ИНСТАЛЛЯЦИЯ И СИСТЕМНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ

ШОУ-ОБОРУДОВАНИЕ'98

АКУСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ
АППАРАТУРА ДЛЯ ОБРАБОТКИ ЗВУКА
СВЕТОТЕХНИЧЕСКОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
АКСЕССУАРЫ
АППАРАТУРА УПРАВЛЕНИЯ СВЕТОМ
СИСТЕМЫ ЗВУКОВОГО МОНТАЖА
ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ КИНОТЕАТРОВ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ
(CD-ДИСКИ, ВИДЕОКАССЕТЫ)
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ
И СПЕЦИАЛЬНАЯ МЕБЕЛЬ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ АУДИОПРОИЗВОДСТВА
АКСЕССУАРЫ
ВИДЕОПРОЕКЦИОННАЯ АППАРАТУРА
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ

АССОЦИАЦИЯ ДИСТРИБЬЮТОРОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

125124, Россия, Москва, а/я 48
(095) 257-0470, 257-0275
E-Mail: admt@aha.ru, http://www.admt.ru

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР "СОКОЛЬНИКИ"

107113, Россия, Москва, Сокольнический Вал, 1
тел.: (095) 268-0709, 268-6323, факс: (095) 268-0891
E-Mail: exsokol@online.ru, http://www.satis.ru/sokol

ВЫСТАВОЧНАЯ КОМПАНИЯ "МИДЭКСПО"

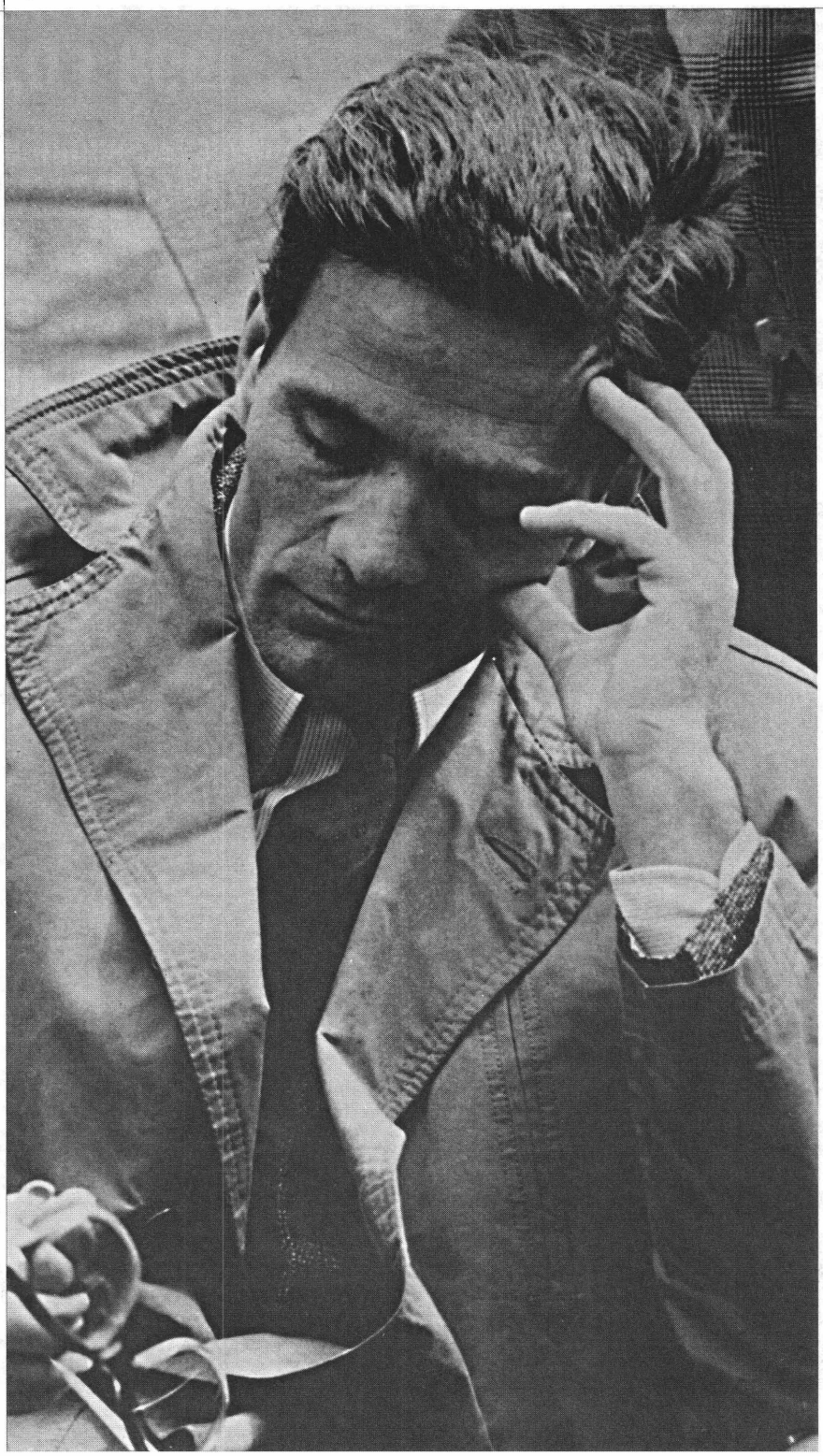
тел.(095) 767-8645
факс 257-0275 с пометкой для Ирины Недумовой
E-Mail: midexpo@ropnet.ru

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕЛЕКОМПАНИЙ

129090, Россия, Москва, Олимпийский пр-т, 16, подъезд 5
тел.(095) 974-2114, факс 288-1366
E-Mail: rart@arstel.ru, http://www.advertising.ru/rart/

**МЫ БУДЕМ РАДЫ ВИДЕТЬ ВАС ЭКСПОНЕНТОМ ИЛИ ГОСТЕМ.
ПО ВОПРОСУ ПОЛУЧЕНИЯ ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫХ БИЛЕТОВ И УЧАСТИЯ
В ВЫСТАВКЕ ОБРАЩАЙТЕСЬ К ОРГАНИЗАТОРАМ: (095) 257-0275, 257-0470**

Ч Т Е Н И Е



Пьер Паоло Пазолини

ОЛЕГ АРОНСОН

Пазолини: сопротивление образу

Перед нами текст фильма «Свинарник». Внутреннее противоречие и даже некоторый комизм такой фразы мог бы лучше других оценить сам Пьер Паоло Пазолини, поскольку помимо кинорежиссуры и литературного творчества, прославивших его, он был еще и семиотиком, исследователем языка кино, создателем одной из его оригинальных версий. Его постоянное стремление выделить для языка кино свою территорию, которая не была бы сводима к литературному эквиваленту языка, реализовалось не только в теоретических статьях, но и в кинопрактике. Когда публикуется текст фильма Пазолини, то создается своеобразное экспериментальное поле, в котором вопросы, поставленные Пазолини-теоретиком о природе кино, могут получить неожиданные и непредвиденные ответы. Тем более что публикуется даже не сценарий, а запись по фильму, то есть кино без его визуальной составляющей.

Если раньше подобного рода публикации были одним из способов познакомить советского зрителя с фильмами, которые он мог бы так и никогда не увидеть, то сегодня, когда этой проблемы практически не существует, на первый план выходит другая, менее очевидная сторона — теоретическая. Извлекая текст из фильма, мы фактически указываем на ту зону фильмического, которая не может быть воспроизведена, которая воскрешается лишь благодаря нашей памяти о фильме, если мы его видели раньше, или которая остается полной загадкой в обратном случае. Кажется, что теоретическая продуктивность подобного жеста имеет чисто негативный характер: указание на то, что мы должны были бы взять в скобки при просмотре (припоминании) фильма, но не смогли сделать это или сделали, но тогда этот текст для нас абсолютно не связан с фильмом.

Однако в ситуации с Пазолини дело обстоит несколько иначе. В его киносемиологии речь в кадре лишь один из многих равноправных кинематографических объектов (он называет их кинемами, сопоставляя с фонемами в лингвистике), ее связь с повествованием достаточно условна. Скорее, она чистое дополнение среди множества других, которые только в совокупности и составляют фильм. Таким образом, следуя Пазолини, можно провести аналогию между записью по фильму и озвучиванием литературного произведения, причем таким, когда последовательно произносятся именно звуки, соответствующие буквам, да и то не все, а каждый третий или пятый. Однако даже такое механическое вычитание речевого слоя, как одного из главных проводников литературности в кино, не может дать эффекта высвобождения того образа, который был бы сформирован исключительно средствами кино. Дело в том, что, по Пазолини, сам кинематограф (в отличие от литературы или философии) еще не сформирован в качестве языковой системы, а визуальная коммуникация, лежащая в его основе, пребывает в состоянии почти первобытной дикости. В результате обыденное (бессознательное) зрение, сон, память, мимика

оказываются основными протограмматическими элементами кино, формирующими его иррациональную знаковую систему[1].

Но так ли это? Может быть, Пазолини преувеличивает «первобытную» составляющую восприятия кинообраза? Для ответа на эти вопросы фильм «Свинарник», может быть, подходит как никакой другой, поскольку здесь эта тема является одной из главных связующих наррацию и собственный киноопыт.

Вышел на экраны «Свинарник» в 1969 году. До него Пазолини выпустил «Царя Эдипа» и «Теорему», сразу после него — «Медею». Эти фильмы близки друг другу не только по времени их создания. Между ними есть особая связь, обнаруживаемая в кинематографической «семиологии реальности», которой Пазолини занимался с середины 60-х годов. В этом смысле «Теорема» и «Свинарник» максимально близки друг другу. Это своеобразные фильмы-высказывания, стремящиеся выявить в визуальной конкретности образа абстракцию, им порождаемую и его уничтожающую[2]. Только если первый фильм разрабатывает киносемиотику святости, то тема второго поддается расшифровке с большим трудом.

Перед нами две параллельно развивающиеся сюжетные линии. Одна из них связана с современностью. Действие происходит в 1968 году. Центральный персонаж здесь некий юноша Юлиан Клотц, сын крупного немецкого промышленника, потомок древнего рода, который странен в общении со своей девушкой Идой и с родителями. Ему не интересны ни бунтующие студенты, ни деньги отца. Он твердит о своей тайне, в которой так и не признается никому, поскольку впадает в каталептическое состояние. Тем временем некто Хердхитице, садист и бывший нацист, становится компаньоном его отца, намекая на то, что Юлиан имеет сексуальный контакт со свиньями, и шантажируя этим Клотца-старшего. В конце концов, когда тайна его разгадана, Юлиан выздоравливает, идет в свинарник, где его, по словам местных крестьян, съедают свиньи.

Другая история такова. Некто неизвестно в какое историческое время странствует по пустыне, питаясь насекомыми и змеями. Он убивает солдата, съедает его, бросает его голову в дымящийся кратер. Затем он уже один из нескольких разбойников, которые убивают солдат, насилуют женщин, питаются человеческим мясом. Используя двух обнаженных молодых людей как приманку, солдаты захватывают разбойников и казнят их.

Эти сюжетные линии вполне можно вычитать в тексте. Однако и в таком, и в любом другом пересказе «Свинарник» теряет свою крайнюю повествовательную неотчетливость. В самом фильме сюжетные связи сильно ослаблены, к тому же монтажные перебивки двух историй дополнительно затрудняют восприятие. Но еще более неустойчив и вариативен смысл всего происходящего, то есть то, что мы привыкли считать главным в высказывании. Естественно, что, оставаясь на уровне нарратива, мы невольно вынуждены приписать фильму форму притчи. Иначе говоря, интерпретировать те или иные знаки как проявление более общего смысла, требующего толкования именно с их (этих знаков) помощью. Такой ход вовсе не ложный, но лишь частный. Это только одна из многих возможностей говорить о фильме. Однако количество образов-знаков в «Свинарнике» явно превышает их число, требуемое для той или иной интерпретации. Фильм предстает как набор визуальных ребусов для того, кто попытается их соединить в единый смысл. При этом, несмотря на все трудности про-

---

[1] П а з о л и н и П П Поэтическое кино — В кн Строение фильма М Радуга, 1985, с 47

[2] У этого опыта Пазолини есть свои теоретические предпосылки «Лингвистическая или грамматическая система, на которую опирается автор фильма, складывается из образов образы эти всегда конкретны, а не абстрактны (можно лишь в прозрении, через тысячу лет, представить себе образы-символы, подвергающиеся процессу, сходному с тем, который претерпело слово или по крайней мере корни слов, конкретные по своей сущности и ставшие абстрактными, стершимися от многократного употребления А поэтому пока что кино — это речь художественная, а не философская Оно может быть притчей, но не прямым выражением концепции)» (цит соч , с 50)

чтения, остается очевидность интенции смысла в «Свинарнике». Поэтому вопрос следует задать иначе: где расположен тот смысл, прямой путь к которому нам настолько затруднен? Попробуем описать это место.

Пазолини действительно удается создать ощущение притчеобразности, и немаловажную роль в этом играет совмещение современности и прошлого. Тот же прием использован им, кстати, в «Царе Эдипе» и в «Птицах больших и малых», но в «Свинарнике» мы обнаруживаем нечто более существенное, нежели просто отношение Пазолини к проблеме Истории, — противоречие этого собственного отношения, которое никак не разрешается. Создается ощущение, что он настойчиво не хочет различать время историческое и время текущее. Его параллельный монтаж постоянно подсказывает нам как то, что мы привыкли называть «сегодняшним днем», «прогрессом» или «цивилизацией», обнаруживает в себе самом те первобытные законы, которые, казалось, навсегда остались в прошлом. Литература, будучи проводником языка буржуазии, согласно Пазолини, уже не в силах различать это внутреннее противоречие всякого высказывающегося из точки «сейчас». Но природа кинообраза такова, что, с одной стороны, появляется возможность явиться прошлому как настоящему, а с другой — всякое настоящее на кинопленке словно оказывается стерто, а видимо лишь то, что уже стало историей, то, что уже не соответствует естественной установке восприятия. Таким образом любой кинематографический образ-знак (вещь, выделенная восприятием) аккумулирует в себе Историю.

Остановимся подробнее на способе, каким Пазолини изображает прошлое. Он прекрасно понимает, что История — одна из форм идеологии, которая сильно связана с литературой и, в частности, с буржуазным романом (на что указывали и Георг Лукач, и Ролан Барт). Как же возможно увидеть Историю вне всех тех образов-воспоминаний, навязанных литературой? Ведь киноизображение требует той степени конкретности, которая невозможна ни в каком описании ушедших вещей, и сразу же подменит «чувство истории» способом ее имитации. Тем не менее Пазолини добивается уникального сочетания естественности воспроизведения прошлого и его абсолютной иллюзорности. Он зачастую выбирает такое прошлое, которое даже для самой истории — иллюзия. Греческие мифы, христианское евангелие, персидские сказки — все это находится словно до Истории, на уровне невидимой протограмматики, формирующей многие наши представления, в том числе и об историческом времени. Снимая картины прошлого, Пазолини, тем не менее, имеет дело только с современным зрением, с взглядом из сегодняшнего дня. История для него не то, что следует искать где-то в глубине веков, но то, что оставило свои следы в нашем способе восприятия.

Безликий ландшафт (вулканическая пустыня), нейтральные одежды, ничем не примечательное обмундирование воинов, их шлемы, которые говорят только о том, что это «старинные шлемы». В «Свинарнике» время доисторическое будто совпадает с нашим естественным повседневным восприятием, лишенным какого-либо визуального эквивалента. С другой стороны, вся «современная» сюжетная линия крайне театрализована, выполнена в строгих симметричных композициях, сопровождается бесконечным потоком нарочито литературной речи, переполнена каким-то историческим реквизитом от вполне конкретных интерьеров дворца до внешности Клотца-старшего, напоминающей то ли Гитлера, то ли одного из персонажей картин Гросса.

Таким образом, прошлое становится как будто «ближе» эксцентризованного, остраненного настоящего. Уже в одной из первых аналитических статей об этом фильме Гвидо Аристарко пишет о том, что Пазолини выбрал регресс к дикости как противовес цивилизации, причем трактуется этот регресс психоаналитически[3]. Аристарко выво-

[3] Aristarco G Porcile — «Cinema Nuovo», n 201, settembre-ottobre 1969

дит интерпретацию фильма за рамки политических коллизий конца 60-х, и сегодня это может выглядеть даже несколько странно, поскольку есть большое искушение трактовать «Свинарник» именно в социальном ключе. Может показаться, что мешает нам в этом только ушедшее время: какие-то важные детали той эпохи забыты, и именно их утрата препятствует пониманию фильма. Однако, возможно, смешение стилей в «Свинарнике» — элемент намного более значимый, чем конкретные детали, которые могут что-то объяснить в том или ином диалоге, придать смысл какой-то сцене, оправдать появление в кадре «странного» объекта. И это смешение стилей, иногда доходящее до гротеска, почти не заметно в записи по фильму.

Между тем Пазолини не предлагает интерпретаций, он лишь вводит некоторую двусмысленность, перед которой его кинематограф словно замирает. Или, может быть, точнее будет сказать, что он следует тому внутреннему противоречию, которое кинематограф несет в самом себе. Это не только противоречие между кино и литертурной идеологией, всегда проникающей в самые его основания, не только между поэтическим и прозаическим внутри самого кино, между конкретностью настоящего времени съемки и той образной системой восприятия, которая может быть только историчной... Сам Пазолини полагает, что двойственность характерна для искусства вообще, поскольку произведение имеет наряду с авторскими основаниями также и основания потребительские, связанные с рынком и политикой. Именно поэтому фрейдистский и марксистский анализы (как два способа, каждый из которых абсолютизирует одну из сторон) ограничены и не могут выявить имманентной формы самого произведения[4]. Но эти два языка анализа не могут быть совмещены, поскольку имеют отношение к двум разным грамматикам, порождающим свои независимые друг от друга языки описания. Однако это — языки-объекты, кино же у Пазолини прежде всего действие, функция, связующая произведение и сообщество.

Таким образом, кино создает пространство, которое обладает особым свойством — говорить: не авторски, но посредством автора, выражая то противоречие, которое сам художник разрешить не в состоянии. Или, говоря иначе, здесь можно быть автором, избегая той системы ценностей, которая порождает само понятие автора. В этом нет парадокса, поскольку противоречие — суть самой позиции Пазолини. В кино он находит идеальный инструмент ее воплощения. «Свинарник» — один из тех фильмов, где странность и парадоксальность кинозрелища взывают к смыслу, а не к удовольствию. Стремление разобраться именно со смыслом этого фильма-высказывания приводит нас к естественному желанию понять, в чем, собственно, состоит интеллектуальная позиция Пазолини, то есть где находится исток отмеченного нами противоречия.

Вспомним, что Пазолини постоянно находится в состоянии полемики как художественной, так и политической. Первый же его режиссерский жест («Аккаттоне») более чем показателен для всего дальнейшего творчества: он движется против того художественного направления, которое уже стало идеологией. Делая фильмы из жизни низов, он при этом лишает итальянскую бедноту той романтической ауры, которая была создана неореализмом. В истории кино это может выглядеть как всего лишь частный случай частного художника, оказавшегося в зоне стилистического катаклизма. Подобное суждение, и то с большими оговорками, применимо к Висконти или Феллини, но по отношению к Пазолини оно проблематично. Прежде всего потому, что идеология — постоянная тема его рефлексии. Тезис Маркса о том, что любая идеология — ложное сознание, разделялся им полностью. При этом марксистская идеология не была для него исключением. Его версия марксизма была скорее экзистенциальной, близкой к той, которую мы находим в «Тюремных тетрадях» Анто-

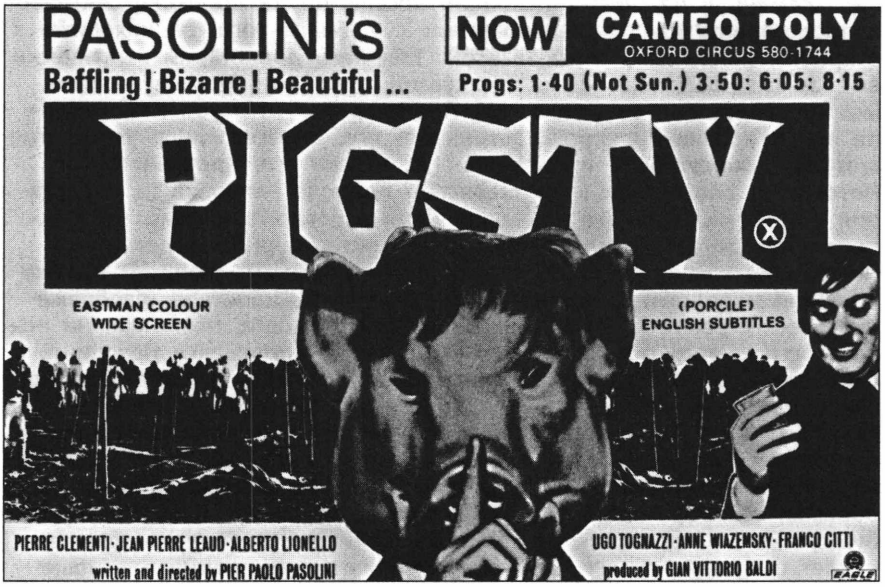
[4] См Pasolini PP Écrits sur le cinéma Ch XIII L'ambiguité Press Universitaires de Lyon, 1987

нио Грамши. В частности, Пазолини абсолютно не проявляет интерес к пролетариату как «передовому классу». Более того, он находится в открытой полемике с этим тезисом. Для него пролетарий фактически еще один проводник «языка буржуазии» (словами Грамши — «гегемонии капитала»), ее идеологии. Пролетарий — это тот, кто, говоря на языке правящего класса, остраняет его, он всего лишь сцена, где этот язык может быть проявлен и где можно ему противостоять. Потому он апеллирует к крестьянской природе человека (и пролетария в том числе). И это еще одна форма регресса к тому, что располагается до языка буржуазии, до его литературной образности. Поэтизация жизни низов (в частности, неореализм) — прием художественной идеологии, призванный скрыть власть капитала. Изображение здесь стремится к максимальной потребимости, настаивая на поэтичности самого объекта. Именно с этим не соглашался Пазолини. Постепенно он отошел даже от подобных сюжетов, осваивая все более и более непрямой путь к идеологемам сознания. «Свинарник» можно считать наиболее радикальным фильмом в этом направлении. У него мало поклонников даже среди ценителей кино, но он и не должен нравиться, поскольку это прежде всего опыт преодоления образов, тех образов-идеологем, которые оказываются проводниками буржуазного мировоззрения среди художников. Именно поэтому возникает смешение стилей, создаются различные дистанции в отношении понимания не только обыденного языка, но и в отношении языка поэтических образов, сформированных литературой.

Интересно, что спустя почти тридцать лет после выхода фильма на экраны многое в нем кажется относящимся именно к политическим реалиям того времени. Однако современники словно не замечают это. И это не случайно. Студенты, капиталисты, нацисты, крестьяне, евреи, свиньи, диалоги, напоминающие буффонаду, фрейдистские и марксистские аллюзии, — не более чем нагромождение штампов. Перед нами та «современность», которая современниками как раз и не могла быть воспринята, но которая сегодня прочитывается как пазолиниевская история 60-х годов. Это не история времени, а алфавит образов, из которых состоял язык времени, «невидимое настоящее». Именно в этом месте художник и образ накрепко связаны, и Пазолини пытается эту связь если не разорвать, то предъявить. Предъявить как идеологию. Этот уровень «неизбежной» идеологии, где сопротивление возможно только как дистанция, обнажается в отказе разрешать противоречие, в отказе от интерпретации.

Когда-то Маркс писал, что лучший экономический анализ XIX века — романы Бальзака. Нам, правда, нужен Маркс, чтобы увидеть в Бальзаке аналитика эпохи, чтобы увидеть то пространство, где формируется иной смысл его романов, смысл, противостоящий самой идеологии романа, разоблачающий ее. Когда мы пытаемся интерпретировать Пазолини и, в частности, «Свинарник», то не должны забывать, что перед нами художник, произведения которого были также и его теоретическим опытом, его опытом борьбы с идеологией. Чтобы современность в «Свинарнике» не стала только лишь абсурдным нагромождением социальных жестов, им вводится повествование о казни каннибала. Оно лишено обессмысливающей себя речи. Именно эти эпизоды придают фильму интонацию смысла, превращая его в притчу, требуя его интерпретации. «Я убил своего отца, я ел человеческое мясо, и я дрожу от радости». Таковы слова приговоренного. Первые слова, доносящиеся из прошлого. Возможно, первые и единственные значимые слова фильма, переполненного речью. Они несут в себе тот дух противоречия, с которым не справляется наша образность, который на миг приостанавливает любую попытку объяснения, дезориентируя нас в привычном мире.

В этот момент мы еще не захвачены идеологией, отчего чувствуем себя неуютно и одиноко. Но и первобытно свободны мы только в этот момент.



Афиша к фильму «Свинарник»

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Свинарник

На земле лежит каменная плита с высеченным на ней текстом. Мужской голос произносит за кадром этот текст.

Г о л о с. Поразмыслив хорошенько, мы решили уничтожить тебя за непослушание... Мы с тобой, жена, — союзники. Ты — мать-отец, я — отец-мать... Наш сын со всех сторон окружен нежностью и строгостью. Боннская Германия, черт побери, — отнюдь не гитлеровская Германия. Здесь вырабатывают сыры, шерсть, пуговицы, пиво. Пушки производятся на экспорт. *(Далее под аккомпанемент пушечных выстрелов.)* Да, известно, что Гитлер тоже был отчасти женщиной, но, как все знают, он был женщиной-убийцей. Так что наши традиции решительно улучшились. Так вот, голубоглазые дети этой матери-убийцы были послушны и питали к ней безнадежную любовь. А у меня, у любящей, сын хоть и не ослушник, но и не послушный.

Вид сверху на свинарник. В загонах возятся свиньи. Слышно хрюканье. На этом фоне проходят вступительные титры.

Крупно: красивая желтая бабочка на покрытой черно-серым пеплом земле.

Склон вулкана (Этны). К бабочке подкрадывается длинноволосый юноша в бесформенном сером балахоне. Накрывает бабочку рукой. Засовывает в рот, жует.

Вид на искусственный прямоугольный водоем. У дальнего его конца — величественный белый дворец в стиле неоклассицизма, отражающийся в водоеме.

Склон Этны. Юноша, схватившись за живот, падает на землю. Корчится от боли.

Вновь на мгновение — вид дворца.

Склон, выжженный пеплом. Юноша гонится за змеей. Бросает в нее камни. Попав, хватает и, еще живую, поедает.

Вдруг он замечает на гребне склона растянувшиеся цепочкой человеческие фигуры, чуть больше десятка. В испуге он пытается укрыться среди каких-то развалин, потом, передумав, бежит прочь.

В просторном зале (это зал того дворца), всю обстановку которого составляют несколько старинных стульев и столик, стоит спиной парень в белом свитере. Держа руки в карманах, насвистывает.

Склон Этны. Юноша, заметив в ложбине тела убитых воинов в доспехах и оружие, спускается туда.

Зал дворца. К обернувшемуся на звук шагов парню в свитере приближается девушка с распущенными рыжими волосами, в черном платье (Ида). Они молча пристально смотрят друг на друга.

В ложбине на склоне Этны юноша рассматривает и примеряет островерхий шлем. Сняв его, припадает с ним к земле.

Зал дворца. Крупно лицо Иды.

И д а. Мы с тобою, Юлиан, — двое богатых буржуа. И мы встретились не потому, что двуликая судьба обратила к каждому из нас один из своих ликов. Мы просто оба почувствовали в глубине души ее непринужденную улыбку — и вот теперь анализируем друг друга, пользуясь дарованной нам привилегией.

Ю л и а н. Я воздержусь от замечания, так как разговоры о себе мне причиняют вред.

И д а. Какой же?

Ю л и а н *(зажав нос)*. Невообразимый.

И д а. Сегодня первый день весны. День твоего рождения... И день, когда нам следует объясниться.

Ю л и а н *(повернувшись вокруг себя на каблуках, идет к окну)*. О-о-о, ну и тоска! Вот сделаю воздушного змея и улечу из Голдесберга.

Вид из окна дворца на водоем, у противоположного конца которого виднеется сквозь дымку еще один дворец.

И д а *(со смехом направляется к нему)*. Какой же ты смешной! Придумал себе уловку на все случаи жизни. Счастливчик Юлиан! Всегда-то он охвачен непреодолимым ребяческим желанием! Всегда-то у него наготове источник счастья и свободы! Всегда-то он куда-то устремлен! Однако же мои семнадцать лет равны на самом деле сорока семи — возрасту, в котором не желает признаваться твоя мать, — и я прекрасно знаю, зачем тебе эти порхания. Но сегодня я не буду с волнением и дрожью любоваться невероятным запретным зрелищем твоего бега с воздушным змеем в направлении Кёльна... Я удержу тебя, чтобы поговорить о нас.

Ю л и а н *(поворачиваясь к ней от окна)*. Если б, милая моя, тебе пришел конец, мне было бы абсолютно безразлично, где тебя зарыли.

И д а. Но ведь однажды ты меня поцеловал, да или нет?

Ю л и а н *(чеша в затылке)*. Я в замешательстве чешу в затылке.

И д а. Кроме того, что ты по полу мужчина. А по положению, Юлиан, ты не знаешь, кто ты, и не хочешь знать?

Ю л и а н. Нет, не хотел бы.

И д а. Почему?

Ю л и а н. Мне хорошо и так. Мы, одержимые, такие.

И д а. В этих владениях дедушки, любившего Италию, в этом огромном храме, где найдется приют для тысячи душ и где гостил на самом деле один император, среди однотонных белоснежно-хинно-желтых фресок проходило твое детство. Что с тобой произошло?

Ю л и а н. Что произошло?

И д а. Что с тобой произошло, после чего ты неотлучно пребываешь здесь в каком-то одурении?

Ю л и а н. На бескрайней этой вилле в итальянском стиле, — безусловно, ничего... Затерянный листок, скрип двери, хрюканье вдали...

И д а. Зачем ты все пытаешься шутить, ты, такой неостроумный?

Ю л и а н. Затем, что если бы ты хоть раз увидела меня таким, каков я есть на самом деле, ты бы в ужасе помчалась вызывать врача. А то и «скорую». Ура!

По склонам Этны, озаренным предзакатным солнцем, шагает юноша в том самом шлеме. В руках его ружье и меч. Он срывает пучок лишайника, жует.

Дворец. Беседу Иды и Юлиана прерывает появление человека в инвалидном кресле (это отец Юлиана г-н Клотц, с усиками, как у Гитлера, в темном костюме, с белым шарфом, щегольски переброшенным через плечо), которого провозит через анфиладу женщина (мать Юлиана г-жа Клотц). Приблизившись, Клотц произносит несколько фраз по-гречески.

Г - ж а К л о т ц. Оставим их, отец.

Ю л и а н. У нас нет никаких секретов.

Г - ж а К л о т ц. Значит, вы не обручились?

Ю л и а н. Никоим образом.

К л о т ц. Вот это да!

Г - ж а К л о т ц. Правда, Ида? До сих пор?

И д а. Нет, мы пока решили съездить на Сицилию.

К л о т ц. О-о, в Таормине сказочные пейзажи!

И д а. Вы там бывали, господин Клотц?

К л о т ц. Да, крошка Ида, когда шла война.

Г - ж а К л о т ц. Жаль, что вы никак не можете решиться. Юлиану нужна милая, нежная подруга, искренне влюбленная в него.

И д а. А кто сказал вам, что я влюблена?

К л о т ц. Так или иначе, это был бы замечательный союз.

Ю л и а н. Прибавив к нашему имуществу ее, я, без сомнения, завладел бы половиной Западной Германии. Сырами-шерстью-пивом-пуговицами, не считая пушек.

И д а. Ура!

Г - ж а К л о т ц. Я вижу, что вы все же ладите. Чудесное единение!

Другой зал дворца. Юлиан сидит в снятом с колес золоченом одноместном экипаже, который выглядит, как будка. Ида стоит напротив в рыжей шубе.

И д а. Трус!

Ю л и а н. Основное мое качество — неотчуждаемость.

И д а. Представь себе, как и мое. Почему бы тебе не отправиться с нами в Берлин и не принять участие в первом и, может быть, единственном походе немцев в защиту мира?

Ю л и а н. Потому что ныне, августовским днем 1967 года, я не имею своих взглядов. Я пытался заиметь их, тем самым выполнив свой долг, и обнаружил, что и как революционер я тоже склонен к конформизму.

И д а. Но твой конформизм тебе приносит и другие заботы. Тебе приходится, к примеру, заниматься предприятием твоего отца.

Ю л и а н. Да, но зато он защищает меня от террора.

И д а. Ты сам не знаешь, чего хочешь.

Ю л и а н. Как и ты.

И д а. Пора! Берлинские ребята наконец решились. *(Берет стоящий у стены старинный стул, садится.)* В знак протеста десять тысяч их опи́сают Берлинскую стену. А коммунисты будут с той стороны смотреть.

Ю л и а н. Но у тебя же нет этой штуковины!

И д а. Нет, я девочка-мальчишка, и я тоже буду пи́сать на стену.

Ю л и а н. А я займусь совсем другим.

И д а. Чем? Ну, пожалуйста, скажи!

Ю л и а н. Нет.

И д а. Ну, скажи!

Ю л и а н. Нет.

И д а. Я хочу знать.

Ю л и а н. Ты не узнаешь никогда.

И д а. Прошу тебя!

Ю л и а н. Нет, бесполезно.

И д а. Что ты будешь делать?

Ю л и а н. Господи, да не хочу я говорить тебе!

И д а. Но почему?

Ю л и а н. Ты уже не шутишь?

И д а. Я и не шутила.

Ю л и а н. Ты правда хочешь знать?

И д а. Хочу.

Ю л и а н. У тебя что, даже выступили слезы?

И д а. Выступили.

Ю л и а н. Ну и дура.

И д а. Я же никогда не знаю, чем ты занимаешься, о чем думаешь, кто ты вообще такой, — ни-ко-гда!.. Я знаю только, в отношении нашего похода на Берлин ты ведешь себя как мерзкий индивидуалист.

Ю л и а н *(задумчиво)*. Да, действительно, в известной мере я хрюкаю, как мой отец... Но я лишаю тебя права это говорить.

И д а. А я тебя — так поступать. Ты такой же, как и твой папаша, он ничего не хочет, как и ты, ему нужна лишь власть.

Ю л и а н. Твой тоже обладает властью.

И д а. Будь ты хоть негром, я бы все равно тебя любила.

Ю л и а н. Не знаю даже, что и сказать. Меня все это не интересует. Моей конформистской половине все это осточертело. Половина революционная колеблется. А в целом мне хотелось бы лишь замереть и наслаждаться...

И д а. Чем же?

Ю л и а н. Бесконечным повторением одного и того же.

И д а. Но чего?

Ю л и а н. Того, о чем я уже говорил. Того, чем займусь, пока вы будете стоять у Берлинской стены с абсолютно пуританскими плакатами.

И д а. Если ты скажешь мне, что будешь делать, когда все твои ровесники, лучшие представители нашего народа, впервые выйдут на демонстрацию... Я героичней собственного героизма, Юлиан. Я изменю им и останусь здесь с тобой.

Ю л и а н. Да измени ты хоть не только со своими друзьями, но и самой себе, и истине *(усмехается)*, ты не узнаешь, что я буду делать.

И д а. Какое право ты имеешь мне не говорить?

Ю л и а н. Имею, и все.

И д а. И что же это даст тебе?

Ю л и а н *(с усмешкой)*. Хотя бы то, что, тра-ля-ля, ты будешь плакать и страдать.

И д а. Да, тра-ля-ля, я именно и буду плакать и страдать.

Ю л и а н. Ничего... Затерянный листок... Скрип двери...Хрюканье вдали...

И д а. Что это значит, Юлиан? Что это значит?

Ю л и а н. Ну, не реви, зануда. Ладно, я поеду с тобой писать на Берлинскую стену.

В другом зале дворца в огромной кровати с поднятым балдахином лежат г-н и г-жа Клотц.

К л о т ц. Я слышал, сын наш собирался отправиться в Берлин с этими студентами-коммунистами.

Г - ж а К л о т ц. В конце концов он не поехал.

К л о т ц. Но как ему пришло такое в голову?

Г - ж а К л о т ц. Это все Ида.

К л о т ц. Но ведь Иде семнадцать лет.

Г - ж а К л о т ц. Ну да. А Юлиану — двадцать пять. Вот и нужно...

К л о т ц. Но он со мной или против меня?

Г - ж а К л о т ц. Поди пойми.

Крупно — Клотц. На нем белый ночной колпак с кисточкой.

К л о т ц. Времена Гроса [1] и Брехта вовсе не прошли... И Грос вполне бы мог изобразить меня печальным боровом. А тебя — печальной свиньей... Конечно, за столом. И чтобы на коленях у меня сидела секретарша, а ты трогала руками между ног шофера... А Брехт вполне мог бы вывести нас в виде отрицательных героев в пьесе, где положительными он бы сделал бедняков. Чего ждет Юлиан — чтобы разжиреть, как боров, самому? Чего он ждет — чтоб делать беднякам подарки, кружась с ними в тирольском танце? Или, напротив, чтобы обозвать меня боровом?

Г - ж а К л о т ц. А меня — свиньей?

Ида и Юлиан прогуливаются по противоположным сторонам водоема, в котором отражается дворец.

И д а. Ну, ты занимался этим своим делом, пока я была в Берлине?

Ю л и а н. Ида, я хотел бы сделать тебе предложение.

И д а. Каким ты странным тоном говоришь — совсем как мой. Ну, делай, Юлиан.

---

[1] Грос Жорж (настоящее имя Георг Эренфельд, 1893 — 1959) — немецкий график и живописец. Обличал буржуазность в острогротескных графических циклах — *Прим. переводчика*

Ю л и а н. Я хочу тебя поцеловать.

И д а. Поцеловать? О Юлиан, ты и не представляешь, как я рада! Мне захотелось танцевать, петь, прыгать, как щенок, и бить в ладоши! Моя радость — ярче звезд, ярче солнца! Кому мне выразить ее? Кому излить мне душу? И все же, Юлиан, я не дам тебе меня поцеловать.

Ю л и а н. Ну ладно. Как там все прошло в Берлине?

И д а. В Берлине — хорошо.

Ю л и а н. И что за лозунг был написан на твоем плакате?

И д а. Так, ничего особенного: «Долой Бога!» Разве это важно для тебя?

Ю л и а н. Но для тебя ведь это очень важно.

И д а. Я не знаю.

Ю л и а н. Так что ж наш поцелуй? Ида, почему ты не желаешь, чтобы я тебя поцеловал?

И д а. Юлиан, мое достоинство...

Ю л и а н. Это какое, тра-ля-ля?

И д а. Не женское, не девичье, а свободного человека, тра-ля-ля.

Ю л и а н. Но раз ты любишь меня, ты свободна.

И д а. Я вольна не дать себя поцеловать, чудовищно страдая, тра-ля-ля.

Ю л и а н. Ну сжалься, Ида!

И д а. Нет!

Ю л и а н. Ни за что? А? Ни за что?

Дойдя до мостика, они движутся навстречу друг другу.

И д а. Позволю, если ты признаешься...

Ю л и а н. Признаюсь, что я делал, пока ты?..

И д а. Да, что ты делал, пока я была там.

Ю л и а н. То, что делаю всегда, когда остаюсь один. Очень нужно мне пускать воздушных змеев над здешними виллами!

И д а. Но что же это такое?

Ю л и а н. Мне двадцать пять лет и пять месяцев... И знаешь *(выкрикивает, зажав нос),* я ни разу не целовался с женщиной!

И д а. Что-о? Вот это да! При всем моем пацифизме и неприятии Германии богачей, при всем моем антиклерикализме и культе свободной любви, при всем, что объединяет меня с сотнями тысяч самых прогрессивных молодых людей мира, позволь мне, Юлиан, даже не посмеяться, а просто возмутиться.

Ю л и а н. Нет, ты должна посмеяться до изнеможения. Представь, я, как эсэсовец *(зажав нос),* хотел бы извести тебя своим секретом!

И д а. Давай, целуй меня.

Ю л и а н. Теперь уж нет.

И д а. Но почему? Не видишь — тра-ля-лера, — я сдалась.

Ю л и а н. А ты не видишь, что желание поцеловать тебя переросло в желание тебя убить? Тра-ля.

И д а. Думаешь, я не найду ответа и на это?

Ю л и а н. Ты спрашиваеешь у меня?

И д а. Ну я-то знаю.

Ю л и а н *(опустив глаза).* Я не поцелую тебя и не убью тебя, потому что я люблю...

И д а *(с вызовом).* Кого?

Ю л и а н. Объекта нет, есть лишь сама моя любовь... Милая морская свинка, ты свободна. Последний гнусный опыт завершен.

Склон Этны. Юноша, сидевший со шлемом и с ружьем на черной от пепла земле, вскакивает, отбегает и пытается укрыться в яме.

На гребне склона появляется цепочка людей в светлых одеждах. Они спускаются по склону. Юноша затравленно следит за ними. Другая группа людей в светлом движется тропинкой по другому склону. Один из них, отделившись от цепочки, следует другой дорогой. Юноша бросается в его сторону. Их пути пересекаются. На них одинаковые шлемы, в руках одинаковые ружья. Они долго, напряженно меряют друг друга взглядами. Затем человек пускается бежать по черным склонам прочь. Юноша бросается за ним и, подбежав довольно близко, стреляет в него — раз, другой. Тот падает. Затем, перекрестившись, бросает свое ружье, выхватывает из ножен меч. То же делает и юноша. Не говоря ни слова,

они ожесточенно сражаются мечами. После очередного выпада противник юноши бросает меч, падает на колени и снимает шлем.

Отбежав туда, где он оставил ружье, юноша выстрелом добивает противника. Подойдя к нему, снимает с него шлем, закрывает ему глаза и осеняет себя крестом. Затем мечом отсекает убитому голову и бежит с ней вверх, к жерлу гудящего вулкана, из которого валит черный дым. Бросает туда отрубленную голову.

Возвращается к оставленному телу, раздевает его догола и тащит за ноги по склону.

Разводит костер. Садится рядом. Разглядывает руки, ноги убитого.

Еще один зал дворца. Посреди огромной кровати с балдахином лежит Юлиан. В ногах кровати по сторонам сидят Ида и г-жа Клотц.

Г - ж а К л о т ц. Вот он, как распятый Христос.

И д а. Он нас не узнает?

Г - ж а К л о т ц. Кто знает? Не разберешь.

И д а. Не смотрит.

Г - ж а К л о т ц. Смотрит в пустоту, все время вверх.

И д а. И не двигается?

Г - ж а К л о т ц. Ни на сантиметр. С августа так и лежит по стойке «смирно».

И д а. Я уехала из Голдесберга в августе, потому что он сказал мне, что влюблен, но не в меня.

Г - ж а К л о т ц. Бедняжка Ида, нам это известно... Как ты съездила в Италию?

И д а. Чудесно.

Г - ж а К л о т ц. Мы обожаем Италию. Выиграли б мы войну, нам бы досталась вилла в Сиракузах. Хорошо. Но все-таки в кого же Юлиан влюблен?

И д а. Не знаю, он не захотел признаться.

Г - ж а К л о т ц. Но почему?

И д а. Понятия не имею. Признайся он, все было бы не так. Все было бы как надо. Довольно было лишь назвать то, что он любит. И все благополучно — или неблагополучно — разрешилось бы.

Г- ж а К л о т ц. Почему ты говоришь «то, что». А не ту «женщину, которую»?

И д а. Все, что я знаю об этом существе, — лишь то, что оно есть.

Г-жа Клотц встает.

Г - ж а К л о т ц. Но кто же любит моего бедняжку сына?

Встает и Ида.

И д а. И главное, почему он не называет имя, почему стыдится, почему не может?

Г - ж а К л о т ц. Ты знаешь, Ида, его отец нанял детектива, — так это детективная история, — чтобы тот провел расследование в Гейдельберге и везде, где Юлиан бывал.

И д а. И что же?

Г - ж а К л о т ц. Ничего. У него не было ни одной девушки, то есть не было серьезных, прочных отношений.

И д а. А что, он занимался с такими девицами любовью?

Г - ж а К л о т ц. Наверняка. Не плачь.

И д а *(вытирая слезы)*. «Не плачь, не плачь...» Но почему?

Г - ж а К л о т ц. Он был гордый.

И д а. Гордый? Совсем наоборот! Он был готов принять какую угодно низость. У Юлиана нет ни капли гордости!

Г - ж а К л о т ц. Да что ты! В детстве он ни у кого ни разу не просил прощения.

И д а. Я тыщу раз слыхала, как просил!

Г - ж а К л о т ц. С ума сошла! Он никогда не менял своих решений.

И д а. Он их вообще не принимал!

Г - ж а К л о т ц. Он был не очень умный, но упорно отстаивал свои идеи!

И д а. Нет, он был очень умный. Я ни разу не встречала таких умных молодых людей.

Г - ж а К л о т ц. Он хорошо учился лишь потому, что много занимался.

И д а. Он вообще не занимался! Он проводил все время на спортивных площадках, в танцевальных залах и кружках.

Г - ж а К л о т ц. Да что ты! Он был всегда таким серьезным, почти суровым, как святой.

И д а. Серьезным и суровым? Бог ты мой, он был всегда таким веселым!

Г - ж а К л о т ц. Юлиан был совершенно лишен чувства юмора... Он преклонялся перед армией, мечтал стать солдатом по примеру деда — моего отца, который стрелялся на дуэли с Керенским и вышел победителем.

И д а. К армии он был абсолютно равнодушен. Думаю, даже не знал, что таковая существует, хоть никогда и не протестовал с нами против войны.

Г - ж а К л о т ц. Он знал флаги всех стран мира.

И д а. Ну и что, я тоже в детстве...

Г - ж а К л о т ц. Но путешествовать он, к сожалению, не любил.

И д а. Неправда, сердцем он был всегда с самыми далекими народами. С майя, денка, ирландцами...

Г - ж а К л о т ц. Он, наверное, видел их в кино.

И д а. Он за всю жизнь случайно посмотрел одну картину, кажется, Мурнау.

Г - ж а К л о т ц. Да он с ума сходил от вестернов и от шпионских лент!

И д а. Он не любил кино, но был немножко похож на чаплинского Чарли.

Г - ж а К л о т ц. На Чарли? Да ты погляди. *(Смотрит на Юлиана.)* Типичный святой Себастьян в изображении кого-нибудь из маньерисов!

И д а *(приближаясь к кровати)*. Так или иначе, сейчас он в каталепсии, в коме. Если бы он слышал нас и понял, кто знает, что сказал бы он о нас, о бедных женщинах? Потому что престиж его остался прежним... Ускользая, он все равно всегда был здесь. Он снискал авторитет своей скорбною игрой. И эта его таинственная скорбь витает над ним, как безмолвный памятник.

В одном из залов дворца г-н Клотц играет на арфе.

Вид сверху на лежащую на черной земле плиту с высеченным на ней текстом, который произносит за кадром ироничный мужской голос.

Г о л о с. Ах, господин Хердхитце, господин Хердхитце, таинственный мой конкурент! До чего громоздки эти великие отцы! Да, да! Они заполнили наш Кёльн промышленными комплексами, величественными, как храмы. Трубы. Трубы. Трубы. Бетонные Афины.

Играющий на арфе Клотц.

Г о л о с. Вот что значит получить от старых отцов со здоровенными... кхе-кхе... такие козыри! В то время как твои заводы... Их даже и не видно, господин Хердхитце. Может быть, они прозрачные? Или витают в воздухе? Ах, господин Хердхитце, господин Хердхитце, таинственный мой конкурент, возникший из ничего!

Играющий на арфе Клотц.

Этна. Из вулканического жерла валит дым. Со склона открывается величественная панорама с длинной чередой белых кучевых облаков вдоль всей линии горизонта.

У костра сидит юноша, рядом с ним еще один молодой человек. Оба жуют. На земле лежат окровавленные запеченные человеческие останки. Видна обглоданная рука.

Они замечают внизу группу женщин. Одна (в таком же островерхом шлеме) ведет под уздцы лошадь, везущую телегу, другая, в шлеме, идет рядом, в телеге сидят несколько женщин без шлемов. Они поют.

Юноша и его спутник, прицелившись, стреляют. Две женщины падают. Остальные пускаются бежать. Молодые люди — следом. Спутник юноши стре-

ляет в одну из бегущих. Та останавливается. Молодые люди приближаются к телеге. Сидевшие на ней четверо женщин со связанными руками слезают на землю. Одна из них кое-как приподнимает юбку, оголяя бедра. Спутник юноши валит ее наземь. Остальные женщины безучастно наблюдают, как он неловко покрывает лицо их неподвижной подруги поцелуями.

Во дворце играет на арфе Клотц. В углу зала виден черный рояль. В дверях появляется толстый человек (Ганс-Гюнтер).

Ганс-Гюнтер. Позвольте?

Клотц. Входи, мой дорогой, входи.

Ганс-Гюнтер. Добрый день, господин Клотц.

Клотц *(не прекращая игры на арфе)*. Здравствуй, дорогой Ганс-Гюнтер.

Ганс-Гюнтер. Как поживает ваш сын?

Клотц. Видишь ли, мой дорогой Ганс-Гюнтер, сын мой не был послушен, хотя не был и ослушником. Мы с моей дрожайшей Бертой вели об этом долгие демократические дискуссии. Если бы он послушался меня, я взял бы его под свое крыло и мы летали бы с ним вместе над славными трубами нашего Кёльна, штампующего пуговицы и пушки. А если б он меня ослушался, то я бы раздавил его, но с сыном не покорным и не непокорным я поделать ничего не мог. О нем позаботился Господь. Что же сотворил он с Юлианом? Так как делать ему ничего с ним не хотелось, он оставил его умирать. Но так как что-то сделать с ним все-таки хотел, то позволил ему жить. Отдых это, забастовка, ссылка — я не знаю. Юлиан лежит у себя в комнате, как набальзамированный святой — не мертвый, но и не живой.

Ганс-Гюнтер. Поговорим о нас. Хорошие известия, господин Клотц.

Клотц *(обрадованно)*. А-а, поздравляю, дорогой Ганс-Гюнтер!

Ганс-Гюнтер. Спасибо, господин Клотц.

Клотц. Хорошие, говорите?

Ганс-Гюнтер. Да! Господин Хердхитце — не кто иной, как господин Хирт.

Клотц. Хирт? Мой старый товарищ по учебе сначала в Эссене, а позже в Гейдельберге? Он что, сделал пластическую операцию?

Ганс-Гюнтер. Конечно, господин Клотц. Итальянцы в этом деле очень преуспели.

Клотц. Итальянцы?

Ганс-Гюнтер. Лучше по порядку, господин Клотц.

Клотц. Да, да. Давайте по порядку, дорогой Ганс-Гюнтер.

Ганс-Гюнтер. Итак, господин Хердхитце, ваш политический противник, заклятый враг ваших предприятий, «новый человек» Западной Германии, — не кто иной, как господин Хирт, сделавший пластическую операцию.

Клотц. Прежде всего он, наверное, стал профессором чего-нибудь.

Ганс-Гюнтер. Точно! Анатомии — в Страсбурге.

Клотц. Хорошо. А дальше?

Ганс-Гюнтер. Перенесемся в Страсбург. В день 9 февраля 1942 года.

Клотц *(деланно хватаясь за спину)*. Ах!.. Мой ревматизм!

Ганс-Гюнтер. Это день, когда был послан тайный доклад — угадайте кому? — господину Гиммлеру.

Клотц *(с радостной улыбкой)*. Преступления против человечества? Ура! Поздравляю, поздравляю, дорогой Ганс-Гюнтер.

Ганс-Гюнтер. И знаете, о чем шла речь в этом докладе? Вот о чем. О сборе черепов большевистских комиссаров-евреев для научного исследования их в Страсбургском университете.

Клотц. Чьих черепов? Большевистских комиссаров-евреев? *(Хохочет.)* Прошу прощения, но, выстроенные в ряд, эти три слова обладают непреодолимым комическим зарядом. *(Загибает пальцы.)* Большевистских. Комиссаров. Да к тому же и евреев! В общем, кому больше дано, с того и больше спросится! *(Покатывается со смеху.)* Умора!

Ганс-Гюнтер. Господин Хирт, ныне Хердхитце, как будто жаловался, что при наличии массы черепов представителей почти всех наций именно еврейских в распоряжении науки очень мало...

Клотц заливается смехом.

Г а н с - Г ю н т е р. И, значит, война на востоке позволяла восполнить этот серьезнейший недостаток именно за счет большевистских комиссаров-евреев.

В долине, где участки, засыпанные пеплом, чередуются с участками, поросшими кустарниками и деревцами, мужчина ведет под уздцы лошадь, на которой едет закутанная в черное женщина. Отпустив уздцы, он отлучается в кусты — как видно, по нужде. Лошадь везет женщину дальше. Когда мужчина появляется вновь, он слышит женский крик и видит, как вдалеке четверо мужчин (в том числе юноша и его спутник) стаскивают женщину с лошади, убивают огромными камнями, отсекают ей голову, суют в мешок и вчетвером бегут к дымящемуся жерлу, чтобы запустить туда мешок.

Горит костер, возле костра — обглоданные человеческие останки. Мужчина, наблюдавший за происходящим из укрытия, пускается бежать.

В зале дворца Клотц и Ганс-Гюнтер продолжают разговор.

К л о т ц. Давайте к делу.

Г а н с - Г ю н т е р. Этих пленных голыми заталкивали в газовые камеры... *(Здесь и в последующих паузах Клотц берет аккорд на арфе.)* В шланг засыпались соли... Конец его плотно затыкался. У затычки был металлический наконечник, через который соли распылялись... Узники дышали еще полминуты, потом падали на землю, обливаясь испражнениями... Трупы поступали в институт анатомии еще теплыми, с широко блестящими от слез глазами... У мужчин отрезали левые яички и отправляли их в анатомическую лабораторию... А доктор Хирт (ныне Хердхитце) и его сотрудники любили говорить: «Не будете держать рот на замке — и с вами будет то же».

К л о т ц. Давайте к делу, к самой сути.

Г а н с - Г ю н т е р. Война заканчивалась, и фронты союзников приближались к Страсбургу. Что было делать доктору Хирту с восемьюдесятью экземплярами его уникального собрания? Все они были уничтожены научным методом, посредством тщательной кремации. А золотые зубы были отданы доктору Хирту, который с этими зубами и исчез.

К л о т ц *(возбужденно)*. Значит, доказательств нету, нету, нету?!

Г а н с - Г ю т е р. О-о, нет! Именно тут на сцену выходит персонаж, играющий в нашей истории важную роль.

К л о т ц. Кто же это?

Г а н с - Г ю н т е р. Некий синьор Динь.

К л о т ц. Динь?

Г а н с - Г ю н т е р. Да, Динь, господин Клотц, Динь.

К л о т ц. Стало быть, конфуцианец! *(Смеется.)*

Г а н с - Г ю н т е р. Нет, чистейшей воды ариец.

К л о т ц. И какую роль он играет в нашей истории?

Г а н с - Г ю н т е р. Он был ни более ни менее как ассистентом господина Хирта, нынешнего Хердхитце. И он исчез среди развалин подобно своему патрону. Следует заметить, что в Германии в те годы при необычайном изобилии трупов вообще отдельных трупов странным образом недоставало.

К л о т ц. О-о, двойственная природа зла!

Г а н с - Г ю н т е р. Ныне этот Динь известен под фамилией Клауберг. Как вы знаете, господин Клотц, благодаря тому, что ноги мои коротки, а волосы черны, я среди южноевропейцев и особенно в Италии не выгляжу туристом.

К л о т ц. Ну и?..

Г а н с - Г ю н т е р. Легко ли описать мое волнение, когда я, не внушавший окружающим опасения, находясь в центре Милана, услыхал, как рядом с моим ухом прозвучало односложное словечко «Динь»!

К л о т ц. Динь?

Г а н с - Г ю н т е р. Динь, Динь — как китайское созвучие, как стук дождя по черепице: Динь!

К л о т ц *(радостно)*. Значит, господин Динь, ныне Клауберг заговорил, и теперь песенка господина Хирта, ныне Хердхитца, спета?

Д в о р е ц к и й. Некий господин просит впустить его.

К л о т ц. Что за господин, мой милый?

Д в о р е ц к и й. Его фамилия Хердхитце.

К л о т ц. Хердхитце?

Дворецкий. Да, Хердхитце, ваша милость.

Клотц. Господин Хердхитце здесь? Зови его, зови!

Ганс-Гюнтер. Господин Хердхитце?

Клотц. Господин Хердхитце!

Колокольня в средневековой цитадели. На колокольной площадке парень наигрывает на свирели мелодию, под которую весело пляшет другой, одетый вполне современно, парень (Маракьоне). Остановившись и глянув вниз, Маракьоне замечает, что к цитадели приближается группа людей. Спустившись, он вместе с другими любопытными приближается к пришедшим. В центре — мужчина, потерявший на склоне Этны свою спутницу; стоя перед пожилым монахом, которому он явно только что поведал об увиденном и пережитом, он в горе закрывает лицо руками.

На склоне Этны шеренгой выстроились люди в светлых одеждах и остроконечных шлемах с ружьями, направленными в сторону стоящих внизу склона к ним спиной обнаженных парня и девушки, играющих роль приманки.

Во дворце посередине огромной кровати под балдахином неподвижно лежит Юлиан.

На покрытой пеплом земле склона Этны лежат освещенные рассветными лучами обнаженные парень и девушка.

День. Юноша и его спутник напряжены, пленные женщины безучастно смотрят с верху склона на уже стоящих обнаженных парня и девушку. Звучит свирель.

Крупно: господин Хердхитце. Стоя в конце анфилады, он смотрит сквозь нее на появившегося в другом конце Клотца. Двигаясь навстречу друг другу, Хердхитце и Клотц, которого везет в инвалидном кресле Ганс-Гюнтер, встречаются в серединном зале дворца.

Клотц. О досточтимый Хердхитце, какой сюрприз!

Хердхитце. Я оказался здесь неподалеку, досточтимый Клотц, проездом из Кёльна в Бонн, и подумал: а не навестить ли старого приятеля?

Клотц. По правде говоря, я никогда бы не узнал вас... пластическая операция?

Хердхитце. Да, пластическая операция на итальянский лад.

Клотц. Впрочем, мы не виделись давненько.

Хердхитце. Кажется, с 38-го года.

Клотц. Да, браво! Именно с весны 38-го. То была прекрасная весна!

Хердхитце. С тех пор их миновало еще двадцать девять. Но в старом очаге огонь не гаснет!

Клотц *(со смехом)*. Он все такой же весельчак, наш Хердхитце. Все острит — ведь «Хердхитце» на нашем родном языке — не правда ли, Ганс-Гюнтер? — и означает «пылающий очаг».

Все трое движутся в том направлении, откуда только что пришел Хердхитце.

Клотц. И что же за огонь, позвольте мне узнать, пылает в этом очаге?

Хердхитце. Само собой, господин Клотц, — огонь великой Германии, которая возрождается из пепла, вырабатывая шерсть, сырье, пуговицы, пиво...

Клотц. Как горько мне смотреть на вас, господин Хердхитце.

Хердхитце. Отчего же, господин Клотц?

Клотц. Вы — такой новый, весь новехонький, а я...

Хердхитце. Да что вы говорите! Вы — ракета, устремленная в будущее, господин Клотц.

Клотц. Когда я слышу такие пошлые метафоры, всегда невольно вспоминаю, увы, Гроса.

Хердхитце. Вы, должно быть, намекаете на свое гуманитарное образование, господин Клотц?

Клотц. Да, я завидую вашему чисто научному.

Хердхитце. Вы имеете в виду техническому, господин Клотц?

Клотц. Ну да, эти два понятия противоречат друг другу уже только в моей голове. О, как я стар! Мой сын мог бы быть мне внуком.

Хердхитце. Да... Славный... тихий Юлиан...

Клотц. Мы с вами ровесники, но если я — старый очаг, то вы — наисовременнейшая батарея парового отопления. *(Все смеются.)* Бокал пива господину Хердхитце!

Х е р д х и т ц е. Даже два, господин Клотц.

Ганс-Гюнтер берет со столика, с которым они поравнялись, две бутылки пива, наполняет из каждой по бокалу и вручает их Клотцу и Хердхитце.

К л о т ц. За нашу молодость, господин Хердхитце!

Х е р д х и т ц е. За нашу вторую молодость, господин Клотц!

С верха склона Этны лежащий спутник и безучастно сидящие женщины все так же смотрят вниз.

Во дворце Ганс-Гюнтер ставит пустые бокалы на столик, и все трое продолжают путь.

Х е р д х и т ц е. Сожалею, что я вызвал у вас желание заняться самооговором и поверг в уныние. Ах, ах!

К л о т ц. Я просто объективен, господин Хердхитце. Мне следовало бы начинать с нуля и принимать в расчет только настоящее.

Х е р д х и т ц е. Как поживает госпожа Берта?

К л о т ц. Хорошо... А вы, я знаю, не женаты, господин Хердхитце?

Х е р д х и т ц е. Нет, у меня нет наследников, господин Клотц.

К л о т ц. А-а...

Х е р д х и т ц е. Я оставлю свое предприятие техническим специалистам.

К л о т ц. А-а...

Х е р д х и т ц е. Проблема будущего — ныне уже не личная проблема.

К л о т ц. А-а...

Х е р д х и т ц е. От гуманитарной культуры завтра не останется даже следа.

К л о т ц. А-а...

Х е р д х и т ц е. И людей не будет больше мучить совесть.

К л о т ц. А-а... Вас мучила? Простите, но, по-моему, все это звучит весьма противоречиво.

Х е р д х и т ц е. Мой прежний конструктивный метод научил меня... Что без противоречий никак не обойтись. *(Они входят в зал, украшенный огромными картинами.)* В самом деле... В самом деле... С одной стороны, я гнусный свин, способный отправить себе в брюхо целый класс людей, считаю, что через раскаяние в своем прошлом я претерпеваю очищение. И тут я не прав. При этом... При этом, с другой стороны, ваши планы на будущее делают ваше гнусное свинство еще циничней. И тут вы правы. Двойственная природа добра!

К л о т ц. Да, кстати, о евреях...

Х е р д х и т ц е. Я знал, что мы дойдем до них. Еще бокальчик пива, господин Клотц?

К л о т ц. С удовольствием, господин Хердхитце.

С уступа наверху склона Этны юноша напряженно смотрит вниз.

Вновь зал дворца.

Х е р д х и т ц е. Что ж, за здоровье евреев, господин Клотц.

К л о т ц. За здоровье свиней, господин Хердхитце.

Х е р д х и т ц е. Да, кстати, о свиньях...

К л о т ц. О евреях или о свиньях?

Х е р д х и т ц е. О свиньях, о свиньях.

К л о т ц. Вы хотите мне поведать какую-нибудь интересную историйку? В таком случае я должен вам сказать: благодаря Брехту или Гросу все историйки о свиньях мне уже известны.

Х е р д х и т ц е. Нет, свиньи мне пришли на ум недавно, когда мы говорили о наследниках и наследстве.

К л о т ц. А-а, это вы о ваших техниках? *(Смеется.)*

Х е р д х и т ц е. Э, нет. Как некогда крестьяне, так теперь и техники невинные, вам это известно.

К л о т ц. С их прозводительной силой и их верой в потребление...

Х е р д х и т ц е. Вот именно... Однако же вернемся к свиньям... Господин Клотц, помните ли вы эпизод, имевший место несколько лет назад... Постойте... В 59-м?

К л о т ц. Когда вы переходили от «Ламбретт»[2] к электробытовым приборам?

Х е р д х и т ц е. Точно. Сыну вашему тогда было шестнадцать.

---

[2] Марка мотороллера

К л о т ц. Моему сыну?

Х е р д х и т ц е. Ваша тревога мне понятна. Но именно как друг — давних времен , но все же друг — я спросил себя: «А что это творится с сыном великого Клотца?»

К л о т ц. Он просто хочет спать, он очень хочет спать.

Х е р д х и т ц е. В 59-м году ваш сын не спал. Я имею в виду упомянутый мной эпизод, которому не придали значения.

К л о т ц. Какой же, ну-ка, ну-ка?

Х е р д х и т ц е. Возвышенная любовь к природе, к садам в немецком стиле. В первозданности своей напоминающим Грецию, — то туманным, то залитым солнцем, — эта возвышенная любовь обречена была стать роковой по вине того, кто полагает себя более великим, чем его история.

К л о т ц. Не будем спорить. Мы, если я не ошибаюсь, в данном случае — второстепенные герои.

Х е р д х и т ц е. Итак, жизнь главного героя — вашего сына — протекла на природе. Вокруг виллы — сад, поистине райские кущи. А сразу за пределами его — крестьянские дома с конюшнями, навозные ямы и свинарники.

К л о т ц. Немцы — большие любители шпикачек...

Х е р д х и т ц е. И вот о чем хотел я вам напомнить. В 1959 году Юлиан украл свинью.

К л о т ц *(с деланным смехом)*. И все?

Х е р д х и т ц е. Да, все.

К л о т ц. Мы так смеялись!

Х е р д х и т ц е. А сейчас смех застревает у вас в горле.

К л о т ц. У каждого свой крест.

Х е р д х и т ц е. Вы так смеялись над протестами крестьян, откармливавших ту свинью на рождество. В тот первый раз! Но во второй — уже не так.

К л о т ц. Да, Юлиан забавы ради вытворял такие фокусы со свиньями.

Х е р д х и т ц е. И что же именно он с ними делал?

К л о т ц. Это риторический вопрос.

Х е р д х и т ц е. Отчего ж, вполне конкретный. И столь же конкретно отвечать на него не совсем приятно. Что же делал Юлиан со свиньями?

К л о т ц. Наверное, играл, мой дорогой... Водил, наверное, на поводке, как своих догов.

Х е р д х и т ц е *(со смехом)*. Упоение естественностью!

К л о т ц. А что же мог, по-вашему, черт побери, он с ними делать?

Х е р д х и т ц е. Повторяю. Хоть и минуло тридцать лет, я остался вашим настоящим другом, и мною овладело странное желание кое-что понять. То, чего вы не желали понимать. И, сделав это вместо вас, тем самым я хотел вам выразить свою любовь — ведь вы же меня так любили!

К л о т ц. И что же вы такое поняли?

Х е р д х и т ц е. Что понял? В общем, ничего. Просто узнал.

К л о т ц. Что именно?

Х е р д х и т ц е. Что ваш сын Юлиан после двух случаев кражи свиней вел замкнутую жизнь. *(Ганс-Гюнтер вынимает зеркальце и рассматривает свой язык.)* И всякий бунт его бывал окрашен конформизмом. А сквозь смирение всегда проглядывало несогласие. И было так не год. Не два. Загадка, да и только! В Гейдельберге он учился и влюблялся. Но у меня есть основания думать, что сердце его было здесь, среди природы.

К л о т ц. Ну ясно, страсть есть страсть.

Х е р д х и т ц е. Еще бокальчик пива, бедный господин Клотц?

К л о т ц. Попозже, господин Хердхитце. А сейчас прошу вас, дальше.

Х е р д х и т ц е. Какая жажда знаний, господин Клотц! Значит, вас вдруг так заинтересовало несчастье вашего наследника? А прежде вы и не задумывались, сколько должен был перестрадать ваш бедный мальчик, чтобы прийти в такое состояние?

К л о т ц. Вот и настал момент, когда никакой суд не смог бы постановить: что в вас говорит — жестокость или жалость. И, желая сделать больно мне, испытываете ли вы сами искреннюю боль.

Х е р д х и т ц е. Да я и сам не смог бы этого сказать... Я пришел сюда, чтобы

вас сокрушить как конкурента, пока не сокрушили вы меня, поэтому и говорили мы о свиньях. А не о евреях... Но есть нечто большее или нечто сверх того. Возможно, это привкус истины. Что ж... Поверьте, на глаза у меня наворачиваются слезы, когда я думаю об этом бедном распятом мальчике несмотря на то, что, если рассказать эту историю, она покажется смешной.

К л о т ц *(растерянно)*. То есть?

Х е р д х и т ц е. Видите ли, господин Клотц, ежедневной целью одиноких прогулок Юлиана, этого непринужденного инспектирования, был свинарник.

К л о т ц *(испуганно)*. И что же?

Х е р д х и т ц е. Ну так вот... Те меры, которые мог Юлиан принять, приблизившись к свинарнику, были тщетны против моего Ганса-Гюнтера, носящего фамилию Клауберг, прежнего Диня, вездесущего, как сам Господь.

К л о т ц *(потерянно)*. И вот теперь действительно настал момент, когда, похоже, вы не сможете дальше говорить. А я — вас слушать.

Хердхитце покашливает, прикрывая рот рукой.

С грохотом извергается Этна. На фоне туч пепла сверкает радуга. Женщины все так же с обреченным видом сидят на гребне склона. Юноша и его спутник так же смотрят вниз.

Вдруг оба они и еще несколько мужчин, подхватив ружья, пускаются бегом вниз к обнаженным, а за ними и женщины. Замершие на двух других склонах вооруженные люди в островерхих шлемах, подпустив их поближе к обнаженным, выскакивают из засады и атакуют их, стреляя. Все, кроме юноши, который сразу бросает ружье, раздевается догола и замирает, пускаются обратно вверх по склону. Люди в шлемах настигают их, те защищаются мечами. Но более многочисленные люди в шлемах одерживают верх и связывают побежденных. Затем связывают и юношу.

В одном из залов дворца, сидя за изящным столиком, Юлиан принимает пищу. Пройдя сквозь анфиладу, в зал входит Ида.

И д а. Тебе лучше, Юлиан?

Ю л и а н. Да, благодаря определенному взаимодействию с моим отцом.

И д а. Твоим другом-врагом?

Ю л и а н. Да, его двойственное сознание сопряглось с моею двойственной жизнью.

И д а. Твой отец переживает свой звездный час.

Ю л и а н. Мне это совершенно безразлично.

И д а. Но об этом толкует вся Германия! Это главная тема всех газет. И все наши желторотые друзья, увенчавшие себя бородами, получили новый повод ощутить свою правоту.

Ю л и а н. Хердхитце и Клотц или Клотц и Хердхитце?

И д а. Это долго обсуждалось. Предпочтение отдали будто алфавитному порядку.

Ю л и а н. А по возмущению, какое вызывают они у твоих друзей?

И д а. Ну, тут, естественно, на первом месте Хердхитце, истребление евреев и «новый человек».

Ю л и а н. Папаша, значит, проиграл.

И д а. Они о чем-то договорились.

Ю л и а н. О да. Конечно. История со свиньями в обмен на историю с евреями.

И д а. Да, Юлиан, трудно говорить с тобой. *(Повернувшись, собирается выйти из зала.)* Но я пришла, чтобы, как говорится, сказать тебе «прощай».

Ю л и а н *(вставая и подходя к ней)*. Ну что же, Ида, как говорится, рано или поздно это должно было случиться.

И д а. Но я выхожу замуж.

Ю л и а н. За желторотого, обросшего бородой?

И д а. Не смейся, Юлиан, как у тебя хватает наглости? *(Идет сквозь анфиладу.)*

Ю л и а н. Возможно, ее источник — твое счастье.

И д а. Моя любовь к некоему Пуби Яннису?

Ю л и а н. Почему бы и нет, если ты и в самом деле его любишь?*(Идет за ней.)*

И д а. Нет, дело не в том счастье, которое мне дарит Пуби. А в твоем безразличии к моей любви, перешедшем в безразличие и к моей нелюбви...

Они выходят на большую парадную лестницу, спускаются. Юлиан насвистывает.

Ю л и а н. Ида читает мне нравоучения! Какой он, этот Пуби?

И д а. Он красивый. Моложе тебя на два года. Только что закончил университет. Реформистские помыслы его так же чисты, как его глаза, мораль крепка, как его мускулы. Он спортсмен. Не антикоммунист. Высокий и светловолосый, но волосы иного оттенка, чем у немцев, так что он похож скорей на русского. Он уважителен, но не угодлив. При мне ни разу не ронял достоинства.

Ю л и а н. Он хрюкает?

И д а. Юлиан! Я все это сказала совсем не для того, чтоб отомстить тебе!

Ю л и а н. Но... Мне это безразлично.

И д а. Нет, у тебя все это вызывает ненависть.

Ю л и а н. Наоборот, любовь.

Они выходят из здания под портики, идут под ними в полутьме.

И д а. А что же ты никак ее не проявляешь?

Ю л и а н. За этим обратись к своим евреям или неграм.

И д а. Нет, ты неисправим. Возможно, потому что ты вообще не существуешь. Ты — лишь видимость. Немецкий, на котором говоришь ты, — просто издевательство. Нормальные же люди, как известно, изъясняются понятными и как бы вопросительными фразами.

Ю л и а н. Ты уже говорила, я прекрасно понял.

И д а. Давай расстанемся с тобою по-хорошему.

Ю л и а н *(насмешливо)*. Расстанемся? Когда это мы были вместе?

И д а. Никогда.

Ю л и а н. Вот именно.

И д а. Но теперь, когда я люблю другого, я, к сожалению, рискую пожалеть тебя.

Ю л и а н. Не беспокойся, хоть и кажется, что чувства юмора я начисто лишен, я рассмешу тебя.

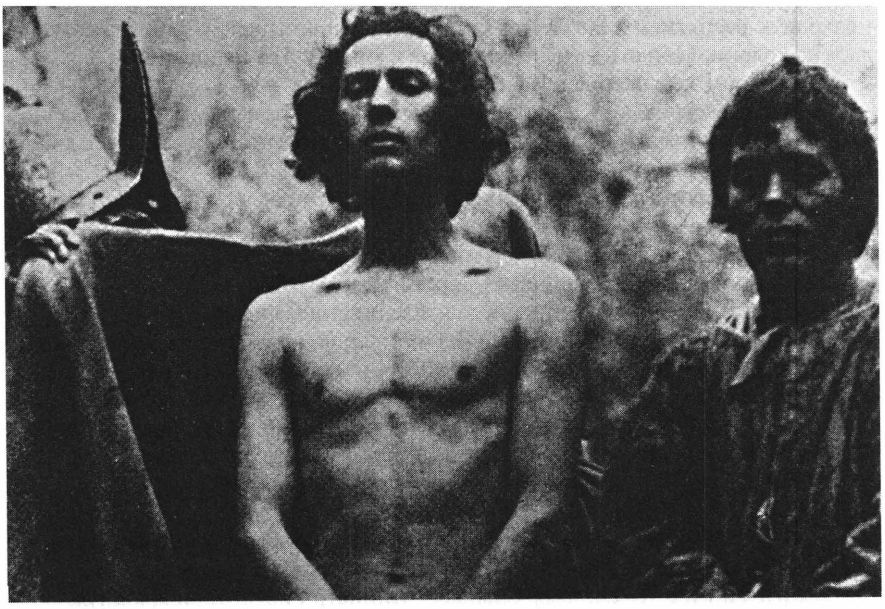
И д а *(остановившись)*. Ну, Юлиан, прощай.

Ю л и а н. Прощай, Ида.

И д а. Прощай, Юлиан.

Она идет прочь.

Ю л и а н. Любовь моя — такая странная! Я не могу сказать тебе, кого люблю, но главное не это. Никогда объект любовной страсти не был, мягко выра-



«Свинарник»

жаясь, столь ничтожным. Главное — ее проявления, те глубокие изменения, которые она вызвала во мне и которые на самом деле не означают вырождения. Будь это так, ты поняла бы и по праву ощутила бы ко мне отвращение или жалость. Но ничто для меня не померкло. Я говорю это не с гордостью, а с изумлением, так как прислушивался к происходившему во мне. Теперь эти явления так прекрасны, так радостны, так уникальны, что я и помыслить не могу о том, чтобы прожить без них хоть миг... Это не похоже на то, что происходит, когда человек рождается, живет — нет, нет... в общем, это нечто *совершенно неестественное*, и поэтому, конечно, я все время думаю об этом... Явления, которые моя любовь во мне рождает, можно передать лишь словом «благодать», а может быть, скорей, — «чума»... Поэтому не удивляйся, что наряду с тревогой я все время нахожусь во власти беспредельного веселья. *(Ида, отошедшая уже довольно далеко, остановившись, слушает его в полутьме портиков.)* Неудивительно, что ночью меня мучают ужасные кошмары, искренее их у меня в жизни нету ничего. У меня нет других возможностей соприкоснуться с истиной... Несколько ночей назад мне снилось, будто я на темной улице, где много-много луж. Я шел вдоль края тротуара, вдоль этих луж, светившихся, как северное сияние или долгие сибирские закаты... В поисках чего-то, но чего — не помню, может быть, какой-нибудь игрушки... И вижу: на краю последней лужи стоит свинья, точнее, поросенок. Я подхожу к нему, чтобы взять его, потрогать, и он так весело меня кусает! И откусывает пальцы правой руки, однако они не отваливаются совсем и не кровоточат, как будто бы они резиновые... Я иду с болтающимися пальцами, потрясенный этим укусом, этим приглашением к страданию... Как знать, в чем истинный смысл снов, кроме того, что они зарождают в нас жажду истины?

Люди в островерхих шлемах с алебардами конвоируют обнаженного юношу, его спутника и других захваченных вверх на холм, где разместилась цитадель. Вводят их во двор, усаженный цветущими кустами, где собралось уже много народу. Выходят люди в старинных черных испанских костюмах с белыми гофрированными воротниками и четырехугольных шляпах — как видно, местные власти.

Стражник набрасывает на плечи юноши серое покрывало. Один из представителей власти протягивает другому свиток. Тот, развернув его, зачитывает — как видно, это приговор. Первые его слова звучат одновременно с первыми громкими ударами колокола, заглушающими чтение.

Слушают собравшиеся во дворе. Слушает Маракьоне в невесть откуда взявшейся на его голове современной серой женской шляпе. Лицо спутника юноши, глаза его полны слез. Спокойно-отрешенное лицо юноши. Его спутник, опустив голову, рыдает. Юноша чуть заметно улыбается. Монах в капюшоне подходит с распятием к его спутнику, тот жадно припадает губами к кресту, падает на колени. Монах подносит распятие к юноше. Тот неподвижен.

В большом зале дворца играет струнный квартет.

Внизу, в вестибюле, Клотц на костылях и Хердхитце с бокалами пива приготовились принимать столпившихся за кованой решеткой у входа в вестибюль гостей.

Госпожа Клотц в строгом черном костюме отправляет в рот пирожное с кремом.

Заговорщицки улыбаясь, Клотц поднимает бокал.

К л о т ц. За наше объединение, дорогой Хердхитце!

Х е р д х и т ц е. За объединение, за объединение, милый Клотц!

К л о т ц. Ты скажешь, у меня навязчивая идея, но я настаиваю: рано Клотца отпевать! Праздник объединения Клотца и Хердхитце столь же естествен, как новый приход весны. *(Улыбается.)* Веселее, дорогой Хердхитце, веселее! Говоришь, религия мертва? Смотри, какой прекрасный ритуал: моя супруга разевает свою накрашенную пасть и сует туда пирожное. Да благословит господь аппетит наших супруг! Сколько же Германия способна переварить...

Х е р д х и т ц е. Дерьма!

К л о т ц. И сколько она может из себя извергнуть! Никто не испражняется обильнее нас, немцев... Прямо в души нашим детям-пуританам.

Х е р д х и т ц е *(со смехом)*. Слышал? Министр Риббентроп хрюкнул!

Под звуки исполняемой квартетом музыки Юлиан выходит из дворца. Идет вдоль водоема. С противоположной стороны к кромке воды подбегает молодой крестьянин в архаичном балахоне (это Маракьоне), занимавшийся какими-то сельскохозяйственными работами.

М а р а к ь о н е. Здравствуйте, ваша милость.

Ю л и а н. Привет, Маракьоне.

Он сворачивает в сторону, идет среди деревьев. Встречает старого крестьянина с девочкой.

С т а р и к. Мое почтение, ваша милость!

Ю л и а н. Добрый день. Привет, Лучана.

Девочка, оставив старика, идет за ним.

Вдали по склону Этны движутся люди в черных и светлых одеждах.

В загоне свинарника с хрюканьем возятся свиньи. К свинарнику, насвистывая, подходит Юлиан.

Люди в черном, люди в светлом, их пленники и монахи останавливаются на поляне между склонами Этны. Работники в черных одеждах вбивают камнями в землю принесенные с собой большие колья. Спутник юноши потрясен. Лицо закрывшего глаза юноши спокойно. Люди в светлом, схватив одного из пленников, распинают его на земле, привязывая за руки и за ноги к кольям. Спутник юноши падает, рыдая, на колени перед держащим распятие монахом. Юноша медленно, негромко произносит: «Я... убил своего отца, я ел человеческую плоть, и я дрожу от радости...»

Один из господ в черном снимает четырехугольную шляпу и осеняет себя крестом. Маракьоне подбегает к юноше и его спутнику. Люди в светлом хватают последнего и тащат к кольям, тот с криком вырывается. Когда его распинают на земле, лицо его искажено страданием. Маракьоне подбегает к юноше. Тот еще трижды — с каждым разом все громче — повторяет сказанное им. Когда его распинают, он спокоен.

Все уходят. Последним покидает поляну Маракьоне. Оглядываясь, он видит, как к распятым подбегают дикие собаки.

В вестибюле, где стоят Клотц и Хердхитце, входят Ганс-Гюнтер и еще какой-то человек.

Г а н с - Г ю н т е р. Господин Клотц! Господин Клотц! Мы с господином Клаубергом, бывшим Динем, теперь моим коллегой, хотели вам сказать, что происходит нечто очень странное.

К л о т ц. Ну, говори, мой милый , говори.

Г а н с - Г ю н т е р. Пришла делегация крестьян.

Х е р д х и т ц е. Держу пари, что во главе их — итальянские батраки, забившие свои пустые головы этим их Тольятти.

К л о т ц. Тольятти умер...

Х е р д х и т ц е. Ну, они несут, наверное, лозунги, размахивают знаменами?

К л а у б е р г. По правде говоря, господин Хирт... То есть господин Хердхитце, нет.

Х е р д х и т ц е. Стало быть, это не демонстрация? Они без своих красных флагов, не машут этими своими мотыгами, лопатами? Зачем тогда они пришли? На праздник их никто не приглашал.

К л о т ц. Так чего вы ждете? Пропустите их.

К л а у б е р г. Дело в том, что говорить они хотят не с вами. А с самым крепким членом общества.

К л о т ц. Не очень-то любезно в день нашего объединения проводить подобные различия! Но раз так — пока! Я чувствую настоятельное желание съесть пирожное. *(Уходит на костылях.)*

Х е р д х и т ц е. Чего вы ждете, пропустите их!

К л а у б е р г. Смелее! Проходите! Проходите!

Вновь звучит музыка струнного квартета. Входят десятка три крестьян.

Х е р д х и т ц е. Ну? Что вы замолчали? Что с вами?

К л а у б е р г. Они стесняются, господин Хердхитце.

Х е р д х и т ц е. Уф!

Г а н с - Г ю н т е р. Ну, так раскроете вы рты? А, старый лис?

С т а р и к. Не от того, что нечего мне сказать, не могу я говорить.

Х е р д х и т ц е. Речь пойдет о Юлиане? Не тяни волынку, как тебя там, Вольфганг или Вольфрам!

В о л ь ф р а м. Мне не хватает духу, ваша милость.

М а р а к ь о н е. Позвольте, ваша милость, мне сказать.

Х е р д х и т ц е. Ты из итальянских эмигрантов?

М а р а к ь о н е. Да, ваша милость. По-немецки я не то чтобы очень, но что надобно, сказать сумею.

Х е р д х и т ц е. Ну, давай.

М а р а к ь о н е. Вы знаете, где свинарники?

Х е р д х и т ц е. Свинарники?

М а р а к ь о н е. Свинарники господина Юлиана. Он что ни день ходил туда один.

Х е р д х и т ц е. Ну и фрукт!

М а р а к ь о н е. И сегодня тоже он пошел обычною дорогой. И сегодня, когда здесь, во дворце, праздник.

Х е р д х и т ц е. Да, чтобы обмануть вашу наивность и нашу совесть.

В о л ь ф р а м. Как мы можем с вами обсуждать того, кто столько перенес, замкнувшись в себе, и кто теперь сомкнет глаза, которые на нас смотрели? Юлиан был не из тех жертв, которые разговаривают со своими палачами, он не просил об исповеднике. Он был один. Его смирение было ниспослано ему как благодать. Он изменил нам. Но ведь верности он и не обещал...

Х е р д х и т ц е. Если я не ошибаюсь, это некролог?

М а р а к ь о н е. Да, господин Хердхитце. Вот я слушаю старого Вольфрама и хоть не понимаю ничего, а сам едва белугой не реву. *(Вытирает слезы.)*

Х е р д х и т ц е. Юлиана больше нет?

М а р а к ь о н е. Так вот, пошел он в сторону свинарников...

Х е р д х и т ц е. Я понял, дальше!

М а р а к ь о н е. Там была эта девчушка. Она последней с ним всегда прощалась. А сегодня пошла дальше, чем всегда, и...

Х е р д х и т ц е. Говори же, обормот!

М а р а к ь о н е. И вот вскорости идет она обратно, вся в слезах, кричит, как резаная, мать честная, прямо думали, помрет, кричит: «Там свиньи едят господина Юлиана!»

Х е р д х и т ц е. А вы?

М а р а к ь о н е. Ну, мы подумали: надобно глянуть, что же там, в свинарнике, творится, побросали всю работу и — туда, в долину.

Х е р д х и т ц е. Что же вы увидели?

М а р а к ь о н е. Свиньи сбились в кучу, и уж визгу, визгу! Аж наверху было слыхать. И мы, пока сбегали книзу, понимали...

Х е р д х и т ц е. Что вы понимали?

М а р а к ь о н е. Что девчушка, господин Хердхитце, говорила правду. Свиньи пожирали человека. И...

Х е р д х и т ц е. И что же?

М а р а к ь о н е. Это и впрямь был господин Юлиан, но они уже...

Х е р д х и т ц е. Что «они уже»?

М а р а к ь о н е. Дожевывали последние его кусочки. Одна держала в пасти руку, а другие отнимали, чтоб сожрать самим. Все остальное эти твари уже проглотили.

Х е р д х и т ц е. Все? Вы даже пальца не уберегли? Даже пучка волос?

М а р а к ь о н е. Нет, абсолютно ничего.

Х е р д х и т ц е. Стало быть, они все подчистили?

М а р а к ь о н е. Да, ваша милость. Кто своими глазами не видал, как свиньи сожрали человека, ничего бы так и не заметил.

Х е р д х и т ц е. Не осталось и следа? Ни лоскутка там, ни подметки?

М а р а к ь о н е. Ничего!!

Х е р д х и т ц е. Ни пуговицы?

М а р а к ь о н е. Ничегошеньки!

Х е р д х и т ц е. Тогда... *(прикладывает палец к губам)* ни слова никому!

Монтажная запись по фильму и перевод Н.Ставровской

S U M M A R Y

REASON AND POWER, FORCE AND WISDOM...
Digest of the most expressive speeches delivered at IV (extraordinary) Congress of Film-makers of Russia (May 1998) and respective Editorial PS.

Valentin Eshpai
Old wines in new electronoc bottles

Oleg Aronson
Charge for presence
Reviews of James Cameron TITANIC (USA).

Victoria Belopolskaya
Savage from New Age
Review of Curtis Hanson L.A. CONFIDENTIAL (USA).

Igor Zolotussky
Metamorphoses of Russian soul
Reflection over influence of Church and literature on spiritual development of Russian society.

Vadim Yu Tsaryov
The ecumenical, heretical and electrical
Essay on Church problems in present-day Russian society.

Natalya Ryazantseva
Paramonov the American and «vulgar truths»
Ethics and arts.

Alla Klyuka
Easy going
Young actress interviewed; stylistics, life attitude, mode of work.

Ivan Okhlobystin
«Thanks God, I am happy!»
Script-writer, actor, film-maker: individuality and creation.

Natalya Sirivlya
The second will be the first
Analysis of basic plot units in today's Russian cinema in terms of Gestalt-psychology.

Sergei Kuznetsov, Dmitry Nisevich
Return from the stars
Sequel of ALIENS in feminist aspect.

Kirill Razlogov
Stereotypes and paradoxes of film-cast
Flaws and merits of movie showing on TV.

Vasily Kisunko
TV and (or) culture
TV as reproducing culture.

Zara Abdullayeva
Continuity of evil

Olivier Mongin
Should cruel films be banned?
Coverage of the Rotterdam International programme Cruel Machine followed by article delving into nature of screen violence.

Irina Izvolova
Sound of the string snap
New approach towards Kira Muratova's poetics ushers in deep penetration down her subconsciousness.

Andy Warhol
The philosophy of Andy Warhol
Fragments from the book — concluding instalment.

Leonid Obolensky — Leonid Rymarenko
To be old is interesting
Correspondence of two friends — actor and docu-maker in the evening of life.

Lilianna Lungina
Semyon the Loneliness
Memoir of noted translator devoted to her husband Semyon Lungin, famous script-writer and playwright of Soviet epoch.

Oleg Aronson
Pasolini: resistence to imagery

Pier Paolo Pasolini
Pigsty
Scenario of the perennial classical PIGSTY prefaced by philosophical notes of contemporary scholar.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 24.06.98. Подп. к печати 23.07.98
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,14
Заказ 216. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»), телефон для справок 151-3779

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется при финансовом содействии «НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал *осуществляется при поддержке института «Открытое общество»*

© Журнал «Искусство кино», 1998

«Титаник»

Режиссер Джеймс Кэмерон

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи О.АРОНСОНА, А.ВАРТАНОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, В.КИСУНЬКО, С.КУЗНЕЦОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Д.УХОВА, В.ЦАРЕВА, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Сергей Соловьев снимает фильм о Тургеневе

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«СТРАНА ГЛУХИХ» Валерия Тодоровского
«МУ-МУ» Юрия Грымова
«СЯО-СЯО — ССЫЛЬНАЯ» Йоань Чень
«ШОУ ТРУМЕНА» Питера Уира
«АДВОКАТ ДЬЯВОЛА» Тейлора Хэкфорда
«Урмас Отт с...» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МАЙКЛ НАЙМАН
АЛЕКСЕЙ АЙГИ
ДМИТРИЙ АСТРАХАН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Канн-98
Брюс Стерлинг о киберпанке

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

СИДНИ ЛЮМЕТ
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ
НИКИТА МИХАЛКОВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сценарий Лили Брик
Джорджо Агамбен об искусстве и рынке

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Марсель Карне. ЖАЖДА ЖИЗНИ

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

8